



I COSTUMI POPOLARI DEL TRENTINO

NEGLI ACQUERELLI DI CARL VON LUTTEROTTI

a cura di

Gian Paolo Gri e Chiara San Giuseppe

Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina



MONOGRAFIE ETNOGRAFICHE TRENTINE

I COSTUMI POPOLARI DEL TRENTINO

NEGLI ACQUERELLI DI CARL VON LUTTEROTTI

a cura di

Gian Paolo Gri e Chiara San Giuseppe

Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina

Copyright © 1994 Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina

San Michele all'Adige (Trento)

TUTTI I DIRITTI SONO RISERVATI

I^a edizione: San Michele all'Adige, 1994

II^a edizione: San Michele all'Adige, 1996

III^a edizione: San Michele all'Adige, 2010

ISBN 978-88-85352-29-2

Editing: Giovanni Kezich - MUCGT

Referenze fotografiche: Archivio fotografico del Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum; Archivio fotografico del Castello del Buonconsiglio, monumenti e collezioni provinciali; Archivio fotografico del Consiglio della Provincia Autonoma di Trento; Museo Civico di Bolzano; Comune di Caldonazzo; Hotel Palace - Roncegno; Biblioteca Comunale - Fiera di Primiero; Fabio Ognibeni - Pieve Tesino.

Impaginazione: Tipografia Editrice Temi s.a.s. - Trento

Stampa: Tipografia Editrice Temi s.a.s. - Trento

SOMMARIO

Presentazione di Franco Panizza

p. 7

I COSTUMI POPOLARI DEL TRENTINO

NEGLI ACQUERELLI DI CARL VON LUTTEROTTI

Carl Anton Joseph von Lutterotti. Nota biografica

di Herlinde Menardi

p. 11

I dialetti dell'abbigliamento tradizionale in Trentino

di Gian Paolo Gri

p. 17

Iconografia del paesaggio negli acquerelli di Carl von Lutterotti

di Aldo Gorfer †

p. 57

Per una storia del costume popolare trentino.

Le fonti iconografiche dall'Ottocento al Novecento

di Chiara San Giuseppe

p. 89

PRESENTAZIONE

Sfogliare le pagine di questo libro è quasi come percorrere una galleria di stupende istantanee a colori, di foto d'arte quando l'arte della fotografia era di là da venire oppure solo agli albori, di immagini in still-life che usano modelli nelle più diverse posture. Si tratta del volume I costumi popolari del Trentino, curato da Gian Paolo Gri e Chiara San Giuseppe, con saggi di Herlinde Menardi e del compianto Aldo Gorfer, edito nel 1994 a cura del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina e oggi giunto alla sua terza edizione. Un libro che documenta e raccoglie gli acquerelli realizzati da Carl von Lutterotti - uomo di cultura, viaggiatore curioso, paziente e preciso documentatore dei costumi tipici del Tirolo dell'Ottocento - e che costituisce un'autentica miniera di immagini ma anche di riflessioni e di prospettive.

Partiamo dai disegni. Attenti nella riproposizione dei colori reali e curati fin nei minimi particolari, dai pizzi e dai merletti degli scialli ai fiorellini colorati dei grembiuli, gli acquerelli del Lutterotti ci parlano di un mondo contadino che sapeva vestirsi con eleganza parsimoniosa ma pulita, sfoggiando abiti innanzitutto comodi e funzionali, che della praticità si facevano vanto. Abiti che dovevano anche durare a lungo, perché l'acquisto di una nuova gonna oppure di un nuovo giacchino non pesasse più di tanto sull'economia della famiglia. Abiti comunque che avevano tutti i crismi della distinzione e dell'identità di valle, se non addirittura in molti casi, di paese: le fogge dei cappelli, i colori dei ricami, il tipo di calza al ginocchio, oppure di foulard infiocchettato al collo rilevavano l'origine geografica della persona, contribuendo in tal modo a creare quelle specifiche e indelebili identità valligiane che, per certi aspetti, persistono ancora oggi.

Quindi, e qui passiamo alla prima riflessione di questa mia breve presentazione, poggia anche sulla competenza e sulla maestria delle sarte e dei sarti di un tempo quella multiforme e coloratissima identità trentina di cui oggi noi andiamo fieri e che costituisce un riferimento al quale noi oggi non vogliamo rinunciare. Identità coloratissima, dicevo: intessuta però coi colori della natura, con i rossi e gialli dell'autunno o dei fiori di campo, con i verdi dei prati e dei boschi più profondi, con l'azzurro dei laghi d'alta quota, con il

bianco, il grigio e il marrone delle cortecce delle diverse qualità di alberi... Vestivano la loro realtà, i nostri bisnonni: indossavano con naturalezza i colori che il von Lutterotti vedeva attorno a sé e che sapeva così magistralmente trasportare sui fogli dei suoi acquerelli.

Ma questo non è un libro fine a se stesso. La sua terza edizione ha una sua logica di prospettiva. Dopo essermi impegnato per dare la possibilità alle formazioni corali, bandistiche e folcloristiche del Trentino di poter contare su un aiuto pubblico per dotarsi di un apparato di costumi tipici consono al loro impegno del far cultura popolare anche in chiave di un turismo esigente e di qualità, si è subito sentita la necessità di fornire ai responsabili di questi sodalizi, così come ai molti operatori del settore tessile e sartoriale, alcune indicazioni storiche, alcune tracce lungo le quali indirizzarsi per la realizzazione di costumi che siano il più possibile fedeli alla nostra tradizione. Il libro del Museo degli Usi e Costumi di San Michele all'Adige s'è immediatamente proposto come archivio ideale da recuperare e da ristampare nuovamente. Ecco perché gli stupendi disegni di Carl von Lutterotti tornano ad esserci utili, così come le riflessioni dei qualificati autori qui raccolte.

Affido quindi volentieri questo patrimonio di cultura e di storia all'intelligenza di chi, oggi, con il canto, la musica o il folclore ricama di bellezze la nostra terra e rende la nostra comunità più gradevole e simpatica, più attraente e coesa. Ma lo affido anche ai giovani che a scuola cominciano a conoscere la storia del Trentino, oppure a quelli che cantano o suonano o danzano in una formazione popolare, perché sappiano rispecchiarsi in questi costumi e ne traggano una lezione di genuinità e di rapporto equilibrato con la natura.

Un grazie infine va a quanti hanno reso possibile la ripubblicazione di questo volume, che costituisce un autentico regalo a coloro che amano il Trentino.

Franco Panizza

*Assessore alla Cultura, Rapporti europei e Cooperazione
della Provincia Autonoma di Trento*

I COSTUMI POPOLARI DEL TRENTINO

NEGLI ACQUERELLI DI CARL VON LUTTEROTTI

CARL ANTON JOSEPH VON LUTTEROTTI

Nota biografica

di Herlinde Menardi

Carl von Lutterotti nacque il 26 febbraio del 1793 a Bolzano, figlio del consigliere governativo Johann von Lutterotti da Gazzolis e da valle Lunga e di Barbara di Innsbruck nata Prugger di Pruggheim. Trascorse la prima infanzia con i suoi fratelli nelle proprietà del padre a Salorno. Dopo la morte del padre nel 1797 la madre si trasferì con i suoi sei figli ad Innsbruck.

Nell'aprile del 1809 il sedicenne Carl osservò dalla sua casa sulle rive dell'Inn la rivolta dei contadini della valle settentrionale dell'Inn. Una pallottola vagante lo ferì ad un piede, tanto da renderlo zoppo per il resto della vita.

Dopo aver frequentato il liceo, Carl si dedicò allo studio del diritto presso l'Università di Innsbruck che proseguì, dopo la soppressione di questa Università nel 1810, prima in Baviera poi a Landshut.

Nel 1814 entrò come giudice nel servizio di stato e andò ad Imst nel 1815 in qualità di semplice funzionario. Con la moglie Sophie, nata von Wörz da Sprengenstein, trascorse ad Imst un'esistenza semplice e felice.

Carl von Lutterotti può essere considerato un tipico piccolo borghese, tranquillo, spiritoso e amante dei bambini. Il drammaturgo tirolese Franz Kranewitter, che lo ha anche conosciuto personalmente, gli dedica un capitolo nella sua «*Tiroler Ehernkranz*», una sorta di florilegio di tirolesi famosi.

La vita popolare fu sempre il grande interesse specifico di Lutterotti, che

conosceva bene tutte le vallate del Tirolo, in cui raccolse sistematicamente canti popolari, leggende e perfino piante. Fu anche poeta dialettale: le sue «*Gedichte in Tirol Dialekten*» mostrano una conoscenza sorprendente dei dialetti così diversi della regione.

Durante i suoi viaggi attraverso il Tirolo, Lutterotti eseguì degli schizzi dei costumi tirolesi. Sugli schizzi si trovano annotazioni a matita con riferimento ai singoli particolari dei costumi (per es. riguardo al colore o al modello) e alle loro denominazioni locali. Alcuni schizzi hanno sullo sfondo, tracciato di sfuggita, il paesaggio, altri sono disegnati in funzione delle annotazioni di accompagnamento.

Sulla base di questi schizzi dal vero, Lutterotti lavorò a casa a dei piccoli acquerelli, che ci mostrano, anche se appena idealizzati, gli abitanti delle diverse valli del Tirolo nei costumi festivi della loro regione di appartenenza, registrati con realismo e oggettività storica proprio mentre stavano in parte per scomparire.

Gli schizzi dei costumi e gli acquerelli sono oggi conservati nel *Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum*: riguardano l'antico Tirolo, Vorarlberg e Baviera. Fra questi sono compresi anche schizzi dell'Italia settentrionale, della Svizzera e del Baden-Württemberg. Ad oggi, sono stati pubblicati solo dei fogli singoli.

16 dipinti e 54 schizzi riguardano il «*Welschtirol*» cioè il Trentino. Per ogni zona Lutterotti eseguì da due a quattro differenti schizzi, che gli serviranno come traccia per gli acquerelli. Mancano i dipinti degli schizzi di Roveda, Fierozzo, Viarago nel Distretto di Pergine, Cembra e Grumés, così come Vallarsa. Soltanto pochi sono datati: Vallarsa 1827, Fassa e Moena 1832. In due schizzi vengono indicate anche le persone rappresentate: «*Fassa* - madre del Dr. Cigolla»; «*Sulzberg* - presente al disegno Gio. Masser» (DIS. 20 - l'ultima parola è scritta da una mano diversa).

La qualità artistica che mostrano gli schizzi e gli acquerelli non è così gran-

de, ma è importante il loro valore documentario. Questo vale in particolar modo per il Trentino, dove rappresentano per alcune valli l'unica testimonianza dei costumi tradizionali.

Fra gli schizzi dei costumi conservati, se ne trova anche uno su «*Un montagnaro di Sagron [che] incontra sulla montagna di Cereda sua comadre, che viene vender ucelli a Primiero*» (DIS. 26) mandato in regalo nel 1829 «*all'amico Carlo de Lutterotti*» da Luigi Negrelli.

Le datazioni sugli schizzi e gli appunti di viaggio, e le indicazioni sull'acquerello di Negrelli portano alla conclusione che fra il 1826 e il 1833 Lutterotti intraprese parecchi viaggi in Trentino. Su di un viaggio particolarmente faticoso, insieme a un compagno di viaggio sgradevole, abbiamo notizia da pagine di diario scritte con grafia minutissima, leggibili a fatica, che purtroppo non sono datate. Le espressioni sono a volte scorate: giornate faticose e notti insonni sono la maledizione più ricorrente, per non parlare della cucina locale, visto che la polenta con gli uccelli e il fegato non sembrano essere stati tra i piatti preferiti di Lutterotti.

«Partenza da Innsbruck dopo mezzogiorno con bagagli e zaino e attrezzatura da cavallo».

La via conduce in quattro giorni a Merano attraverso Steinach, Bressanone, Bolzano, poi da Merano verso Tisens, e infine attraverso il passo delle Palade, dove Lutterotti raggiunge il sesto giorno la valle del Noce.

«Il passo delle Palade è stato superato. Vista e paesaggi senza eguali. Comincia il vero viaggio in montagna. Il mio caro compagno di viaggio ha l'aspetto di un cadavere. Non sta bene. La via è estremamente faticosa. Dio sia lodato! La cima è stata raggiunta ... Unsere Liebe Frau im Walde: addio caro paese tedesco! Io arrivo in terra Wälsch: case come stalle e visi come animali - prima impressione della valle del Noce. A Fon-

do, belle case, ma tanto peggiori le osterie. Passeggiata, enorme gola ... La via per Cles porta al precipizio della valle e di nuovo sul passo.»

E a Cles:

«Disegno Castel Arzt ... Dialogo con la signora contessa ... Viaggio muto fino a Denno. ... La Rochetta, uno dei più spaventosi passi che io abbia visto. Te Deum Laudamus. Siamo in pianura, a Wälschmichel.»

Dopo una lunga ricerca notturna i viaggiatori trovano un'osteria

«passabilmente brutta. ... Di nuovo con mio grandissimo rammarico abbiamo dormito in un letto, io per niente, il mio compagno però ancora meno, come spero.»

Dopo una visita ai parenti di Aichholz e Salorno, il nono giorno Lutterotti giunge in val di Fiemme.

«Finalmente arrivo a Cavalese, con la pioggia. Incontro mio fratello. Si alloggia da lui, però si deve sedere a tavola fino alle 11 e mezzo.»

L'undicesimo giorno si prosegue sotto le maledizioni attraverso la val di Cembra verso Pergine.

«Vada al diavolo la cavalcata su quella brenna di cavallo. Non mi sento più le gambe dalla stanchezza.»

A Pergine Lutterotti riceve ospitalità al castello. Dopo una passeggiata al lago di Caldonazzo e di San Cristoforo fu intrapresa una gita a Fierozzo e a Palù: «disegno Palù», poi di ritorno verso Pergine.

«Cattivo umore: partenza dai miei ospiti amichevoli e di buon cuore sul Costa bello e incoronato di viti.»

Trento è la fermata successiva. Dopo una passeggiata attraverso la città si va verso nord a Salorno, attraverso Lavis. Da qui di nuovo verso Trento, e al quindicesimo giorno attraverso Rovereto al lago di Garda.

«Passeggiata nella città. Comincio a disegnare ... Viaggio verso Torbole. ... Splendida, per noi quanto mai impressionante la vista del lago di Garda, Torbole.»

A Riva la moglie del giudice regionale incanta Lutterotti.

«XIV giorno. Ci allontaniamo dal giudice tristemente a causa della moglie meravigliosa. Andiamo all'osteria, divoriamo uccelli e riso.»

Da Riva si continua verso sud: Salò, Brescia, Peschiera, Verona. Con ciò si chiudono queste annotazioni. Al viaggio di ritorno forse fanno riferimento notizie su un foglietto volante, dell'ottobre 1833.

Interrogato da suo nipote Eduard, sui suoi quadri sui costumi e su scene di genere popolare, Carl von Lutterotti rispose:

«Sì, caro cugino. Io ho trovato fin da giovane grande gioia nel popolo contadino. Nel corso del tempo, io non ho perso nessuna occasione di vagare per le valli del nord e del sud del Tirolo, di correre qua e là per le fiere, di visitare paesi, fattorie isolate e baite alpine, di confondermi fra la gente durante i matrimoni, i tiri al barsaglio, le messe. Là tenevo sempre occhi e orecchie ben aperti. Poiché io possedevo una memoria molto felice e, come ho detto, trovavo una grande gioia nel prendere parte alla vita popolare, mi era facile trattenere le impressioni avute, assimilarle e riprodurle in immagini e parole.»

Viste queste affermazioni, stupisce tuttavia il fatto che nei disegni in realtà si ritrovino solo brevi note riguardo a esperienze di viaggio per giunta insignificanti e appena pochi spunti riguardo al paese e alla gente.

Nel luglio del 1872 Carl von Lutterotti morì a Imst. In occasione del trentesimo anniversario della sua morte fu eretto nella piazza principale di Imst un monumento creato dallo scultore accademico Eduard Posch.

Bibliografia e fonti

TRACHTEN aus Tirol und Vorarlberg, dipinti, 23 fogli, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, FB 4288.

STUDIEN zu den Trachtenbildern aus Tirol und Vorarlberg, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, FB 4333.

AUFZEICHNUNGEN zu den Reisen, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, W 4740.

Franz KRANEWITTER, *Tiroler Ehrenkranz*, Innsbruck, 1925.

Anton von LUTTEROTTI, «Der Tiroler Mundartdichter Karl von Lutterotti und sein zeichnerisches Werk», in *Der Schlern*, 60 - 1986, pagg. 47-51.

Karl PAULIN, «Der Dialektdichter Karl von Lutterotti», in *Der Schlern*, 4 - 1923, pagg. 377-379.



TAV. 1. «*Talbewohner von Folgaria (Schloss Beseno)*» - 'Valligiani di Folgaria. Castel Beseno'.



TAV. 2. «*Lavarone. L[and] gericht Levico den Caldonazzo*» - 'Lavarone.
Distretto di Levico e Caldonazzo'.



TAV. 3. «*Thal Piné. Landgericht Civezzano*» - 'Val di Piné.
Distretto di Civezzano'.



TAV. 4. «*Thal Palù. Landgericht Pergine*» - 'Valle di Palù. Distretto di Pergine'.



TAV. 5. «*Tesino La[and]. Gericht Strigno. Dorf Pieve*» - 'Tesino. Distretto di Strigno. Paese di Pieve'.



TAV. 6. «*Pieve di Primiero*» - 'Pieve di Primiero'.



TAV. 7. «*Thal Fleims. Cavalese*» - 'Val di Fiemme. Cavalese'.



TAV. 8. «*Moena in Fleims*» - 'Moena in Fiemme' (*sic*).



TAV. 9. «*Vigo di Fassa*» - 'Vigo di Fassa'.



TAV. 10. «*Schloss Penede*» - 'Castel Pénede'.



TAV. 11. «*Pieve di Ledro. Judicarien. L[and] Gericht Pieve di Ledro*» - 'Pieve di Ledro. Giudicarie. Distretto di Pieve di Ledro'.



TAV. 12. «*Judicarien. Gericht Condino. Schloss und Dorf Lodrone. Idro See und Festung Rocca d'Anfo*» - 'Giudicarie. Distretto di Condino. Paese e Castello di Lodrone. Lago d'Idro e Rocca d'Anfo'.



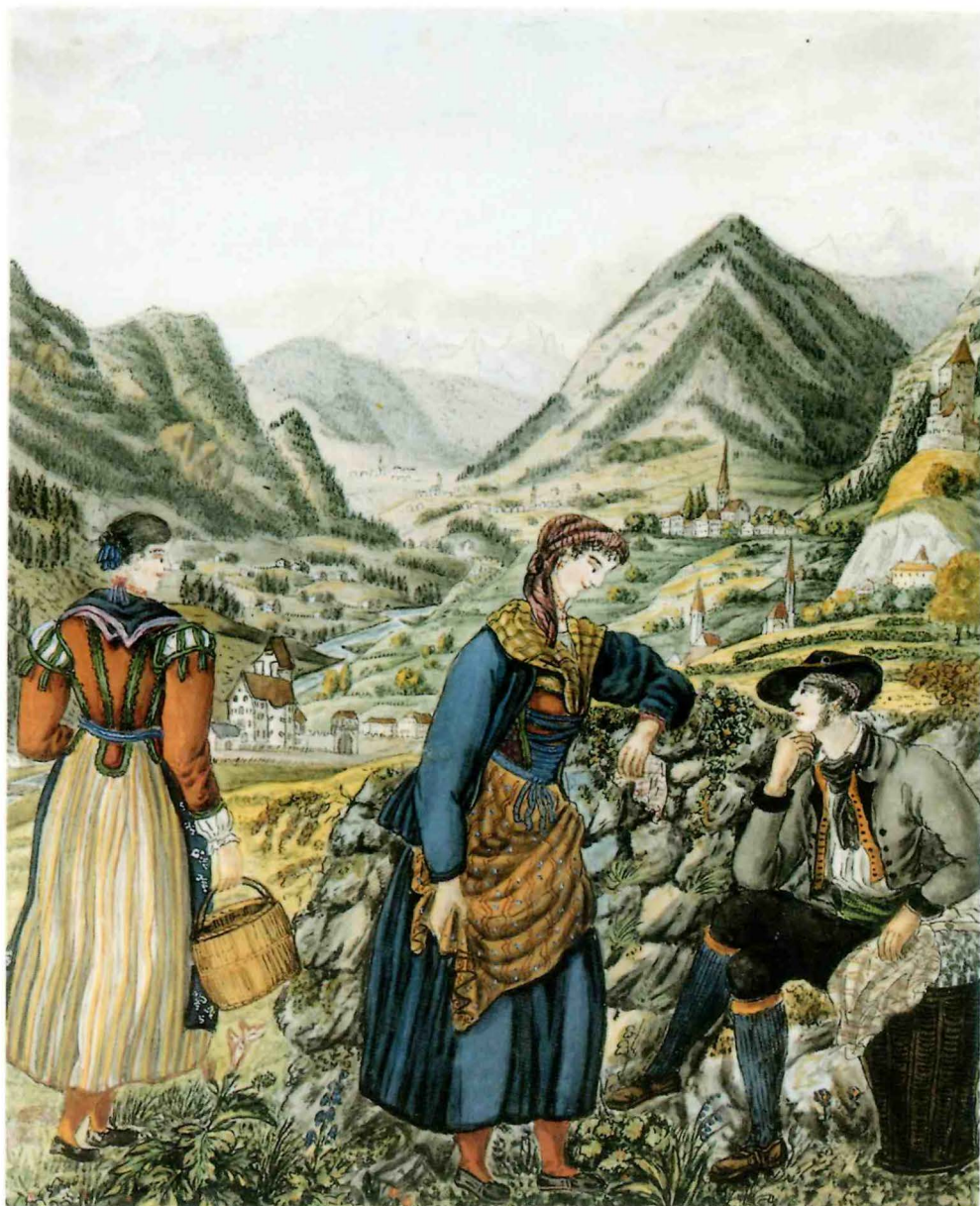
TAV. 13. «*Judicarien. Dorf und Schloss Stenico*» - 'Giudicarie. Paese e Castello di Sténico'.



TAV. 14. «*Judicarien. L[and] Gericht Tione. Tione*» - 'Giudicarie. Distretto di Tione. Tione'.



TAV. 15. «*Schloss Cles*» - 'Castel Cles'.



TAV. 16. «*Sulzberg L[and]. Gericht Malé. Dorf Caldés*» - 'Val di Sole. Distretto di Malé. Paese di Caldés'.

I DIALETTI DELL'ABBIGLIAMENTO TRADIZIONALE NEL TRENTINO

di Gian Paolo Gri

1. Il titolo richiama la connessione fra fenomeni vestimentari e fenomeni linguistici.

La considerazione che si trattasse di fenomeni analoghi è stata feconda per lo studio dell'abbigliamento tradizionale e popolare ⁽¹⁾. Essa implica che si consideri l'abbigliamento come un sistema di comunicazione: come uno degli strumenti attraverso cui una comunità rende visibile, rappresenta e comunica a se stessa e all'esterno (utilizzando materiali tessili e accessori, forme, volumi, linee e colori) i confini che la definiscono e la strutturano. Confini di ogni genere: fra il maschile e il femminile, fra il feriale e il festivo, fra il profano e il sacro, fra i contesti normali e i contesti eccezionali e rituali; differenze, e perfino sfumature di differenze, di carattere economico e sociale, fra status anagrafici; differenze di età, ricchezza, potere e prestigio, mestieri, stagioni e calendario. Differenze e opposizioni analoghe ai registri linguistici in cui poi si articola, al proprio interno, una parlata.

Alle spalle dell'abbigliamento stanno dunque codici tradizionali convenzionali (in che misura impliciti e profondi, è di volta in volta da vedere); sta un procedimento che opera attraverso opposizioni binarie; sta la definizione contestuale (in relazione a quel che si vuol significare e alla funzione che si vuol realizzare) di alcuni tratti pertinenti. Con quali segni indicare la differenza fra nubili e sposate? Come segnalare il lutto e i diversi gradi del lutto? Con quali elementi far vedere che si è coscritti? - e così via.

L'abbigliamento tradizionale e popolare (anch'esso, come ogni fenomeno vestimentario) presenta dunque caratteristiche che lo qualificano come sistema in senso proprio. Si presenta come specchio di una comunità ⁽²⁾; specchio non solo di quello che si è e di come si è, ma anche di come si dovrebbe o si vorrebbe essere ⁽³⁾. Vestendosi si mette in relazione il proprio corpo con il corpo sociale. Ci si veste e ci si spoglia, e ci si traveste ⁽⁴⁾. L'abbigliamento non è solo un sistema di segni, è intessuto di simboli ⁽⁵⁾. Rappresenta anche atteggiamenti, valori, aspirazioni ed emozioni.

Così configurato, l'abbigliamento collabora fortemente alla fondazione e al mantenimento del senso di appartenenza e di identità comunitaria. Con il sistema di abbigliamento della propria comunità ci si può identificare, così come ci si identifica con la propria parlata locale (con la traduzione locale, riconoscibile all'orecchio spesso per piccole sfumature che solo i parlanti sono in grado di cogliere, del sistema linguistico più ampio cui si appartiene).

L'analogia fra fenomeni vestimentari e fenomeni linguistici scende dunque in profondità. Come un sistema linguistico si configura in *dialetti* locali (e questi a loro volta in registri e livelli interni), così accade nella pratica sociale del vestire. Si danno raramente, in entrambi gli ambiti, confini netti (i confini netti sono propri delle uniformi. Può accadere che un 'dialetto' vestimentario tradizionale irrigidisca alcuni suoi aspetti in uniforme, ma in generale il fenomeno non ha lunga durata, se non intervengono fattori esterni); si danno piuttosto aree di sovrapposizione e di trasformazione. Si presentano fenomeni di bilinguismo e di plurilinguismo: si può fare riferimento a più di un sistema vestimentario. Una comunità, insomma, presenta un *repertorio* articolato di codici vestimentari al proprio interno e in riferimento con l'esterno: e si danno fenomeni di gerarchie relative, di alternanza, di interferenza.

Il mondo dei cosiddetti 'costumi popolari' è orientato verso la tradizione. L'orientamento verso la tradizione, anzi, lo definisce in termini specifici, fon-

dando l'opposizione con i fenomeni vestimentari della 'moda'. Come per le lingue e i dialetti, non si tratta però di un fenomeno statico, e anche le tavole di Carl von Lutterotti presentate in questo volume vanno considerate come documenti di un processo di trasformazione, non pregiudizialmente come raffigurazione di un sistema rigido di costumi locali che privilegiava la funzione di indicatore etnico («questi sono i costumi del Primierotto, e questi del Tesino, e dei Ladini di Fassa», ... e simili).

Un sistema vestimentario non solo si configura per 'dialetti', 'registri' e 'repertori', ma ai dialetti e ai repertori (linguistici e sociolinguistici) è omologo anche nei processi di trasformazione, nel senso che tendono a codificarsi, ad acquistare tratti specifici o a perderli, con percorsi e tempi analoghi, a documentare che l'accostamento fra i due ordini di fenomeni va ben oltre la semplice analogia. Lo notava anche P. Scheuermeier ⁽⁶⁾ a conclusione del suo ampio lavoro di sistemazione dei dati rilevati durante la lunga inchiesta sulla cultura materiale e sull'artigianato rurale dell'Italia preindustriale.

Il richiamo allo Scheuermeier è motivato: obbliga a ricordare che l'analogia (o l'omologia) di partenza è più complessa di quel che sembra. Quello dell'abbigliamento è infatti, rispetto a quello linguistico, un sistema comunicativo 'sporco': l'universo dei suoi significanti e delle sue funzioni non è fondato sulla manipolabilità di semplici suoni, ma sulla materialità delle fibre tessili, delle materie conciate, dei coloranti, degli altri accessori oggettuali che accompagnano il vestire. Sono ineliminabili dal sistema gli aspetti e i processi tecnici, così come le relazioni che essi intrattengono con il resto della cultura e con le pratiche sociali.

Sul processo di trasformazione dell'abbigliamento tradizionale hanno agito fenomeni esterni al sistema vestimentario in quanto tale; fenomeni di natura economico-sociale (sviluppo differenziato dei centri e delle vallate; accentuazione della stratificazione sociale; trasformazioni tecnologiche nel comparto

tessile, insediamento delle manifatture e modifica del mercato) e di natura culturale, come l'ampiezza del fenomeno migratorio unito ad altre forme di contatto culturale, il trasformarsi della condizione femminile, i fenomeni differenziati dell'imitazione di prestigio che hanno investito in maniera diversa l'abbigliamento delle varie località, dei diversi ceti, l'abbigliamento maschile e quello femminile, quello feriale e quello festivo.

Ma la dialettica fra tradizione e innovazione (divenuta poi, dopo la fase documentata dal Lutterotti, dialettica fra conservazione e abbandono, sia pure un abbandono progressivo che ha visto convivere elementi del costume tradizionale con elementi nuovi: esemplare il caso di fazzoletti e grembiuli e quello della biancheria intima femminile ⁽⁷⁾) interessava il sistema dell'abbigliamento tradizionale popolare anche al proprio interno. Oltre che essere il prodotto di un lavoro (soggetto, dunque, alle trasformazioni che interessavano le tecniche, gli strumenti e i materiali, e che avevano un impatto differenziato sulle diverse parti del costume), i costumi implicavano aspetti estetici, giuridici, economici; toccavano la sfera della sessualità, del comportamento simbolico (magico e religioso), delle relazioni sociali. Questi aspetti, compresenti, reagirono e si trasformarono con tempi e ritmi diversi; erano orientati in maniera diversa, talvolta perfino contraddittoria, verso la conservazione o l'innovazione.

Tendevano, ad esempio, a mantenersi i particolari dell'abito cui aderivano significati di tipo magico-simbolico ⁽⁸⁾ (l'uso del corallo nell'ornamentazione preziosa, il ricamo o gli elementi ornamentali color rosso nel costume nuziale) o indicativi di status in contesti rituali (i segni della nuzialità, appunto, o i segni del lutto); spingevano alla conservazione gli aspetti giuridici (in particolare la connessione fra abbigliamento femminile, corredo nuziale e istituto dotale) e gli aspetti economici - di vero e proprio investimento: lo provano, non fosse altro, i registri di pegno - connesso in particolare al sistema dell'or-

namentazione, al costume festivo, ai capi di vestiario e di arredo domestico su cui più si erano applicate l'abilità e la creatività femminili. Salvo poi innovazioni rapide e radicali quando il mercato offriva improvvisamente tipi di stoffe o di accessori a miglior prezzo: mediatore, molto spesso, il sistema dei doni di fidanzamento.

Più orientati all'innovazione erano i capi di abbigliamento dove prevaleva la funzione d'uso (ma non gli accessori dell'abbigliamento di mestiere, colaudati da una lunga esperienza di funzionalità in termini di protezione dagli utensili di lavoro o dai residui), mentre un motore di continue e minute innovazioni era il rapporto fra abbigliamento e seduzione: qui è dato incontrare e descrivere con più facilità sia la dialettica fra bisogno di identificazione comunitaria cui rispondeva il sistema vestimentario nel suo insieme e bisogno individuale di differenziarsi entro la comunità di cui si faceva parte, sia la dialettica generazionale che sollecitava le modifiche del gusto nelle nuove generazioni nei confronti della generazione precedente. Sempre più spesso, man mano che si sale nel corso dell'Ottocento e del primo Novecento, questa dialettica ha portato la generazione più giovane a cercare i propri modelli fuori dal contesto locale.

La storia dei 'costumi popolari' italiani (e trentini) è stata a lungo - almeno fino agli anni '50 o '60 di questo secolo - e con poche eccezioni, una storia scritta da osservatori esterni portati a leggere nel costume il prevalere, talvolta in maniera esclusiva, della funzione di indicatore dell'identità geografica ed etnica; portati a leggere l'abbigliamento popolare, cioè, come un fenomeno segnato prevalentemente dalla presenza di confini opposti fra le diverse comunità (magari di villaggio, o almeno di valle). Questa scarsa attenzione al complesso ricco ed articolato dei significati 'interni' alla comunità ha indotto una immagine statica del fenomeno. Rischia di indurre una immagine del tutto analoga, pur muovendo da una direzione opposta, anche il punto di vista che affer-

ma il carattere comunicativo dell'abbigliamento popolare e ne sottolinea perciò la natura di 'sistema', quando il punto di vista non sia integrato da una prospettiva analoga a quella della sociolinguistica nei confronti dei sistemi linguistici ⁽⁹⁾. Visto nell'insieme, come fenomeno unitario, l'abbigliamento tradizionale e popolare si rivela un sistema sì, ma non solo un sistema 'sporco' (perché connesso con i materiali e le tecniche), anche un sistema fortemente instabile. In questa direzione va, nel titolo, il richiamo ai 'dialetti' e in questa direzione cercherò di indicare quale sia, a mio parere, il contributo di conoscenza che offrono i documenti inediti di Carl von Lutterotti.

In anni recenti diversi saggi, in particolare quelli di G. Šebesta e di U. Raffaelli ⁽¹⁰⁾, hanno delineato con un buon grado di approssimazione il quadro generale dell'abbigliamento tradizionale del Trentino osservato nel suo processo di trasformazione, fino ai pochi 'costumi domenicali' parzialmente sopravvissuti. Sono state così corrette le precedenti ricostruzioni che lasciavano troppo spazio alle stereotipizzazioni conseguenti al fenomeno della riproposta folkloristica che aveva contrassegnato l'accostamento del primo Novecento ai costumi popolari ⁽¹¹⁾. Va detto preliminarmente che il quadro che si ricava dall'insieme dei nuovi contributi resta sostanzialmente confermato dai documenti iconografici di Carl von Lutterotti che si presentano qui; esso però viene integrato per una quantità di aspetti e dettagli; integrazione tanto più importante, perché il Trentino restò escluso dall'inchiesta Scopoli avviata nel 1811 ⁽¹²⁾ alla quale si deve la serie di figurini che per l'Italia settentrionale costituisce il primo nucleo documentario omogeneo relativo all'abbigliamento popolare non urbano (un nucleo documentario accostabile con cognizione delle motivazioni che mossero l'inchiesta e delle modalità di svolgimento).

Rispetto ai documenti dell'inchiesta Scopoli, questi del Lutterotti si presentano, benché più tardi, ancora più organici, soprattutto se si tiene in considerazione anche l'insieme degli schizzi e dei disegni preparatori. La griglia calata per

rappresentare la situazione d'insieme dei costumi nel 'Tirolo italiano' di quel primo Ottocento ha qui maglie molto più strette di qualsiasi altra documentazione del periodo per l'Italia settentrionale, e tale resta per diversi decenni successivi. È dunque a questa organicità che debbo riferirmi per sfruttare al meglio questa importante fonte iconografica. L'operazione ha due passaggi obbligati:

- l'inquadramento di questo materiale nel dibattito sul ruolo e sulle caratteristiche delle fonti, e delle fonti iconografiche in particolare, per lo studio dell'abbigliamento tradizionale e popolare;

- la considerazione sistematica di questo materiale inedito: la si potrà raggiungere facendo lo sforzo di pensare queste illustrazioni non solo in successione, come accade inevitabilmente quando si sfogliano le pagine del libro, ma collocate fianco a fianco, ognuna sopra la propria area di riferimento, su un'ideale carta geografica del Trentino.

2. Yvonne Deslandres ha scritto alcuni anni fa un interessante capitolo introduttivo ⁽¹³⁾ al suo affresco relativo alla storia dell'abbigliamento nell'Europa occidentale. Vi si discute il problema delle fonti in relazione al mutare degli obiettivi che ha caratterizzato la storiografia sul fenomeno dell'abbigliamento, una volta abbandonato il punto di vista che privilegiava (anche nel settore della storia del costume popolare) la ricerca delle origini e la ricostruzione minuziosa dei cambiamenti di forma nei capi di vestiario e negli accessori.

Gli studiosi, infatti, sono andati via via modificando e ampliando il loro oggetto di studio. Potrei sintetizzare questo processo come allargamento degli interessi dagli *oggetti ai fatti* vestimentari ⁽¹⁴⁾, dai capi indossati alla pratica sociale dell'indossarli, con la conseguente serie di domande relative - al di là delle caratteristiche dei capi stessi - al come e al perché vengono indossati, alle selezioni compiute entro i corredi vestimentari a disposizione, al come vengono 'pensati' i capi e di quali significati essi vengono caricati, al co-

me una comunità pensa il proprio abbigliamento e come 'si pensa' attraverso di esso. Domande che esigono una considerazione fortemente integrata di filoni di ricerca e di analisi (tecnici, economico-sociali, estetici, psicologici, sociali, antropologici, e altro ancora) rimasti a lungo piuttosto indipendenti l'uno dall'altro ⁽¹⁵⁾.

Questa ricercata integrazione di punti di vista diversi ha obbligato ad una analoga coerente integrazione anche delle fonti tradizionalmente utilizzate dagli storici dell'abbigliamento e ad una loro diversa considerazione.

La prima considerazione da cui muovere è che - dato lo spostamento e l'allargamento di obiettivi di cui s'è detto - tutte le fonti relative alla storia dell'abbigliamento (tanto più dell'abbigliamento popolare) si presentano come fonti indirette: perfino i capi di abbigliamento un tempo realmente indossati e sopravvissuti fino a noi; perfino i non molti capi di abbigliamento popolare trentino che è stato possibile raccogliere negli anni passati, conservati nelle collezioni museali e private.

I documenti materiali, pur con i molti problemi che comportano (perché i diversi settori dell'abbigliamento vi sono diversamente rappresentati, soggetti com'erano a forme diverse di manutenzione, conservazione e riciclaggio e a una diversa attenzione da parte dei posteri; perché vi sono diversamente rappresentati i diversi settori sociali e geografici; oltre a tutti i problemi di datazione, schedatura e classificazione) restano naturalmente primari. Fondamento solido alla storia dell'abbigliamento continua ad essere comunque la storia dei tessuti: costruita sui tessuti esaminati nella loro materialità, capi di abbigliamento interi che siano o semplici fogli di campioncini dimostrativi, ritrovati negli archivi di ditte e magistrature di controllo della produzione e del commercio. Dai documenti materiali si ricavano informazioni di carattere tecnico e, attraverso le tecniche, di carattere storico-geografico, economico, sociale, culturale; informazioni che è impossibile ricavare da altre fonti.

Anche ad una buona e larga documentazione materiale - e per l'abbigliamento popolare dell'area alpina questa condizione non si verifica quasi mai, se non per periodi molto vicini ⁽¹⁶⁾ - sfugge tuttavia il legame che esisteva fra la persona (la comunità) e gli abiti e gli accessori che costituivano il suo corredo e la sua immagine proposta allo sguardo esterno: il vestire che sentiva *suo*; il legame fra la persona (la comunità) e il *suo* costume, fra la persona (la comunità) e la *sua* immagine materializzata nelle fibre, forme, linee e colori dell'abbigliamento, e alla quale doveva tanta parte del senso di appartenenza. (La sottolineatura dell'aggettivo possessivo non è casuale. Richiama alcune considerazioni classiche negli studi sull'abbigliamento: come quelle di A. Leroi-Gourhan, relative allo 'stile etnico' ⁽¹⁷⁾, e negli studi sui costumi popolari, le considerazioni di P. Bogatyřev, maturate nell'analisi degli splendori di costumi di un piccolo angolo di Moravia ai confini con la Slovacchia ⁽¹⁸⁾. L'aspetto emotivo che lega una comunità al proprio costume, che dà significato all'espressione «il nostro costume», rinvia alla presenza di una «funzione delle funzioni»: alla compresenza integrata e solidale, nella coscienza dei membri di una comunità, delle diverse funzioni pratiche e segniche assolute dal vestire; quelle funzioni che invece il folklorista separa e distingue nella sua operazione analitica, rischiando di far morire sotto i ferri, per esigenze di investigazione anatomica, un fenomeno che invece è ben vivo finché resta in vita quella coscienza del suo carattere 'globale').

In questa prospettiva c'è stata una piccola rivoluzione anche nel settore delle fonti scritte utilizzate per ricostruire la storia dell'abbigliamento. Da qualche decennio - e in Italia proprio in riferimento ai costumi popolari dell'area alpina - era stato innanzitutto lo spoglio non più episodico, storico-erudito, ma sistematico dei documenti d'archivio, e in particolare degli inventari dotali, a restituire all'abbigliamento popolare profondità storica, liberando la prospettiva dei folkloristi da ogni tentazione estetizzante e ideologica ⁽¹⁹⁾. Per questa

strada, che ancora si percorre con profitto, sono stati ritrovati i fili di contatto fra storia della moda e storia dell'abbigliamento popolare ⁽²⁰⁾; e sono emerse in primo piano questioni terminologiche delicate, perché la terminologia dei tessuti e dell'abbigliamento è quanto di più intricato e ambiguo si possa immaginare, con variazioni e stratificazioni che sono documento fondamentale, e ancora in larga parte da studiare, dell'affascinante 'geografia dei tessuti', oltre che della loro storia.

Ma le fonti inventariali d'archivio mostrano limiti evidenti quando si cerchi di utilizzarle in direzione di una storia dell'abbigliamento popolare in termini di pratica sociale. Allora il bisogno di integrazione emerge in piena evidenza, anche oltre gli aspetti visivi che le carte d'archivio per loro natura occultano. Si è sviluppata recentemente un'attenzione più accorta verso le fonti scritte di carattere tecnico relative alla produzione (in particolare le carte degli artigiani stessi, i loro quaderni di 'tacamento', rivelatori del sapere tecnico tradizionale ⁽²²⁾ e delle forme della sua trasmissione) e alla commercializzazione dei tessuti. E si sono riconsiderate le fonti letterarie, testi della tradizione scritta e testi della tradizione orale ⁽²³⁾: non più solo in funzione di una storia del costume intesa come storia delle forme vestimentarie e del loro mutare, ma in vista del raggiungimento del livello dei significati (e dei valori) di cui era investito l'abbigliamento tradizionale da parte dei suoi portatori.

Alle fonti centrate sulla 'parola scritta' si affiancano poi ora, sempre più spesso, iniziative di ricerca sul campo che aggiungono al quadro nuove e significative 'parole parlate' da quanti nelle ultime generazioni sono stati testimoni e protagonisti della rivoluzione che ha modificato radicalmente il sistema dell'abbigliamento popolare. L'esempio più recente è relativo alla montagna del Bellunese ⁽²⁴⁾; i risultati interessano direttamente anche la storia dell'abbigliamento popolare e tradizionale del Trentino.

3. Il fenomeno dell'abbigliamento tradizionale e popolare va illustrato, dunque, necessariamente attraverso l'integrazione di fonti diverse. Quale il ruolo delle fonti iconografiche?

Delle dieci categorie di fonti utilizzate per ricostruire la storia del costume popolare della Germania meridionale, prese recentemente in esame da N. Gockerell ⁽²⁵⁾, ben otto appartengono al fronte del materiale visivo a disposizione dello storico: monumenti sepolcrali, quadri votivi e commemorativi, ritrattistica, rappresentazioni di santi in costume nazionale, statuette del presepio, bambole in costume, schizzi legati a resoconti di viaggio, opere d'artista (disegni, acquerelli, stampe, e simili: documenti come questi del Lutterotti). Per l'abbigliamento popolare nel contesto italiano ⁽²⁶⁾ si potrebbero aggiungere agevolmente anche altre categorie di fonti iconografiche: miniature, arazzi, pittura di genere, fogli volanti e letteratura di colportage, stampe di soggetto storico e anedddotico, figure di devoti e donatori sullo sfondo di soggetti religiosi, complessi statuari come i 'Sacri Monti' che attingevano a modelli popolari ⁽²⁷⁾, illustrazioni di libri, pubblicistica illustrata e specializzata nella presentazione di abiti e mode (dal Cinquecento veneziano fino all'invenzione e diffusione europea della vera e propria stampa periodica dedicata alla moda, a partire dal tardo Settecento), a documentare i diversi fenomeni di 'ripresa' del livello folklorico da parte del gusto dominante, ad esempio, oltre naturalmente alla fotografia a partire dal secondo Ottocento (una fonte iconografica al cui interno, poi, si riproporranno categorie e generi disparati, anche nel settore della rappresentazione dei costumi popolari). Ma si pensi anche, per i riflessi che ebbe nella storia dell'iconografia dei costumi popolari, soprattutto nel secolo Settecento e nell'ambito della produzione delle ceramiche privilegiate del Regno delle Due Sicilie, ai soggetti delle decorazioni sui materiali fittili ⁽²⁸⁾.

È naturale che la massa di informazioni relative all'abbigliamento che è stato possibile dedurre dalle fonti iconografiche sia stata inizialmente utilizzata in

termini prevalentemente e direttamente storico-documentari. Le grandi e piccole 'storie' ed 'enciclopedie' del costume e dell'abbigliamento di cui ci serviamo ancora oggi ⁽²⁹⁾ sono fondate, dal secondo Ottocento, su questo genere di utilizzo diretto.

Recentemente è intervenuta una preoccupazione più viva, indirizzata verso il confronto di fonti di diversa natura, benché anche nell'abito dei documenti visivi si ripresenti il problema della stereotipizzazione e del carattere selettivo delle fonti, per cui i diversi contesti sociali e geografici si presentano qualitativamente e quantitativamente illustrati in maniera diversa: alcuni prima e meglio di altri, e fra questi ultimi si colloca naturalmente il contesto popolare non urbano dell'abbigliamento. È stata più volte sottolineata anche in ambito etnografico, ad esempio, la necessità di integrare le fonti scritte (e quelle seriali e d'archivio in particolare) con la documentazione iconografica, capace di restituire alle parole la dimensione visiva propria dell'abbigliamento ⁽³⁰⁾. Dei preziosi risultati di questa integrazione sono documento ancora una volta, per il Trentino, i contributi di G. Šebesta, in particolare quello dedicato all'analisi dell'abbigliamento negli ex voto trentini e il saggio dedicato al costume popolare cittadino di Trento, importante per il confronto diretto reso possibile con i documenti del Lutterotti, relativi tutti ai contesti trentini non urbani ⁽³¹⁾.

Ma proprio il complesso illustrativo del Lutterotti dimostra che alle fonti iconografiche si deve riconoscere una capacità conoscitiva che va oltre il loro utilizzo strettamente documentario nella prospettiva di una 'storia del costume' (intesa come ricostruzione della storia delle forme vestimentarie e del loro modificarsi nel tempo e nello spazio), e va oltre la capacità di intervento delle fonti iconografiche nel gioco del reciproco controllo e della reciproca integrazione fra fonti di natura diversa. È possibile un passaggio ulteriore.

I. Gaskell ha riassunto con efficacia, in un recente contributo e nel confronto critico con lavori recenti in quest'ambito ⁽³²⁾, lo stato della questione

relativa all'utilizzo del materiale visivo come fonte per il lavoro storiografico. Va da sé la fine dell'illusione sull'*occhio innocente*. La rappresentazione visiva non è una imitazione della realtà, è sempre una traduzione, e solo la determinazione delle modalità specifiche di questa traduzione è garanzia di un corretto uso della fonte iconografica. Da questo punto di vista, l'analisi del contributo che gli acquerelli del Lutterotti danno alla conoscenza dell'abbigliamento tradizionale del Trentino ha come pre-condizione obbligata la ricerca, contenuta in altri saggi di questo volume, intorno alle sue modalità operative, alla storia e alle caratteristiche del 'genere' entro cui si collocano le sue raffigurazioni.

Soggetto e forma sono due versanti non scindibili della critica delle fonti iconografiche: all'analisi di ciò che gli acquerelli rappresentano, occorre aggiungere altrettanta attenzione ai modi con cui il pittore ha scelto di rappresentarlo. Il soggetto infatti «assegna all'artista un problema da risolvere, gli impone un insieme di vincoli di ordine semantico ('trattare il soggetto'). Questi vincoli si aggiungono a quelli inerenti alla ricerca di un'armonia formale: disposizione su una superficie di linee e colori bella in sé. Ciò che ha valore di termine in un sistema assume valore di funzione nell'altro, e viceversa» ⁽³³⁾. Utilizzata tenendo presente questo doppio versante, la fonte iconografica si rivela ben più feconda. Non restituisce solo dati documentari correttamente interpretati relativi al comportamento vestimentario, ma permette indirettamente di cogliere aspetti altrimenti irraggiungibili dell'immaginario vestimentario dell'artista, del gruppo sociale cui egli appartiene (il gruppo degli 'osservatori' del costume popolare, in quel primo Ottocento), del gruppo sociale rappresentato, degli 'osservati'.

4. I 'dialetti dell'abbigliamento tradizionale del Trentino', almeno per linee generali e in prima approssimazione (perché mancano al quadro gran parte del-

le varianti interne: i registri, i livelli, le opposizioni entro cui si articolava cioè il sistema vestimentario entro le singole aree) si osservano dunque pensando i figurini presentati simultaneamente ⁽³⁴⁾, collocati sulla carta in un rapporto reciproco che rimanda a quello fra le aree rappresentate.

Una prima osservazione generale riguarda il carattere conservativo dell'abbigliamento femminile. Senza eccezioni, i figurini presentati dal Lutterotti fanno riferimento al modello complessivo di abbigliamento femminile che si era formato nel XVI secolo ⁽³⁵⁾, per poi imporsi definitivamente nell'uso popolare nella seconda parte del secolo, in seguito all'uso di tagliare la veste femminile in vita dando luogo alla combinazione di gonna ampia (e fin sotto il ginocchio: in questi figurini la gonna è ancora costantemente mantenuta così funzionalmente corta. È interessante che dalle raffigurazioni pressoché contemporanee o di poco successive dell'abbigliamento popolare cittadino ⁽³⁶⁾ si possa dedurre che per questa prima metà dell'Ottocento il tratto differenziante fondamentale diventa proprio la gonna allungatasi in città fino alle caviglie anche per le popolane) e corpetto attillato, con funzione anche di busto, senza maniche (e con la possibilità di maniche allacciate) e dunque con le braccia disimpegnate, aperto sul davanti e fermato da cordoni e nastri passanti per occhielli o ganci; gonna e corpetto spesso di tessuti diversi. L'abito così formato era infilato sopra la camicia (unico capo di biancheria a contatto con la pelle) portata lunga fino all'orlo della gonna e in vista nella parte superiore e nelle maniche, ed eventualmente sopra una sottogonna; una pettorina (con possibilità di rinforzo interno) infilata sotto i nastri del corpetto copriva e poteva sostenere ulteriormente il seno. La parte anteriore della gonna era coperta da un grembiule. In funzione di copertura e di protezione dal freddo, oltre a tessuti più pesanti e caldi e alla sovrapposizione di più capi, il modello prevedeva la presenza di una giacca o di un giacchetto con maniche (prima allacciate e poi, nel corso del sec. XVIII, cucite). La parte inferiore delle gambe era protetta da gambali senza piede o calze panna-

te e poi da calze a maglia. Completavano il modello un'acconciatura con cuffia, velo o fazzoletto e calzature di varia tipologia.

È sullo sfondo di questo modello che si possono notare relative innovazioni, variazioni e specificità locali.

Le acconciature presentate dal Lutterotti prevedono in tutti i casi i capelli intrecciati, con le trecce raccolte sopra la nuca (con l'eccezione del Tesino, che presenta le trecce della giovane in costume nuziale raccolte sulla sommità della testa nella forma di pettinatura tipica ⁽³⁷⁾ che continuerà a caratterizzare l'area anche nel periodo successivo). Un fatto innovativo, che risponde alla moda dell'ultimo Settecento e primo Ottocento, è dato dalla presenza in alcuni casi di riccioli sulla fronte e sulle tempie. La mancanza di figurini relativi ad adolescenti e bambine non permette di individuare forme specifiche di acconciatura.

L'acconciatura è completata spesso da nastri e aghi crinali. Dove presenti (TAVV. 1, 5, 8, 9, 10, 14, 16), i nastri sono sempre sui toni dell'azzurro; generalmente stringono e circondano la crocchia e scendono sulla nuca. Si distingue, anche qui, il Tesino in cui si vedono i nastri operati che scendono dalla crocchia alta sulla sommità della testa, e fa eccezione - nella coppia femminile di Moena - il figurino in piedi che presenta l'abbigliamento (forse nuziale) della donna giovane rispetto a quello della donna più anziana seduta: il fiocco del nastro è collocato sopra la crocchia. Anche nella coppia giovane/adulta di Vigo di Fassa, la giovane mostra l'acconciatura più ricca per nastri e spilloni. Aghi crinali, spilloni e spadette sono presenti (con l'eccezione della giovane fassana) nei figurini del Trentino occidentale.

Sul lago di Garda e a Stenico la tipologia è analoga a quella lombarda e veneta per le giovani; le spadette sembrano essere caratteristica delle donne più anziane: compaiono vistose, nell'acconciatura della donna seduta di Pieve di Ledro e in quella in secondo piano, in piedi, di Cles.

Acconciatura e copricapi si condizionano reciprocamente. L'acconciatura

che prevede gli spilloni alti, a raggiera, sulla crocchia posteriore sono ovviamente difficilmente compatibili con copricapi, e così accade, nel caso, anche in Trentino: ben nove figurini femminili su venti sono a capo scoperto (ma con i capelli acconciati).

Stupisce un po' anche la scarsa diffusione dei fazzoletti da testa. Lo indossano quattro donne soltanto, allacciato sempre dietro la nuca; due lo portano sotto il cappello di feltro nero. Si tratta di fazzoletti colorati e rigati, e appaiono associati in ogni caso ad abbigliamenti da lavoro, non festivi. Non c'è traccia dei fazzoletti bianchi, operati o lisci, dei secoli precedenti e non compaiono cuffie. Derivato dalla moda settecentesca e diffuso uniformemente nella regione sia per l'abbigliamento festivo che feriale è il cappello femminile: di feltro nero o scuro (chiaro è solo il cappello della giovane donna di Pieve di Ledro), in forme diverse - con tese più o meno larghe e rigide, con calotta tonda o a tronco di cono, bassa o alta, a cilindro - , ma comunque del tutto analoghe a quelle del cappello maschile. Il cappello femminile non è caratterizzato nemmeno da elementi ornamentali particolari, come in altre aree (nastri, piume, e simili). L'identità fra cappello femminile e cappello maschile mi pare un dato rilevante, anche per il forte valore simbolico del copricapo nell'immaginario tradizionale ⁽³⁸⁾. Mostra d'essere, infatti, l'unica eccezione alla regola della differenziazione sistematica dell'abbigliamento dei due sessi ed espressione forse, almeno simbolica, di un ruolo femminile meno subalterno che altrove, tanto più che l'identità non vale soltanto per la forma, ma anche per le modalità d'uso dell'accessorio: anche qui, come accadeva in Cadore ⁽³⁹⁾, le donne si levavano il cappello entrando in chiesa, come gli uomini. Il carattere eccezionale di quest'uso della donna alpina (ma non di tutte le Alpi) non sfuggiva, e la tradizione orale ancora ricorda lo sguardo scandalizzato dei paesi di pianura quando venivano a contatto con quest'espressione vestimentaria.

Elemento fondamentale del sistema vestimentario tradizionale per il valore

materiale e simbolico, per la ricchezza di valenze di cui era investita, segno che differenziava a diversi livelli gli status e i contesti (in particolare quelli rituali), era l'ornamentazione preziosa ⁽⁴⁰⁾. Le tavole del Lutterotti, purtroppo, non sono in grado di fornirci informazioni di dettaglio su quest'aspetto, tali da poter essere confrontate con le ricerche specifiche su questo settore dei sistemi d'abbigliamento. Oltre ai preziosi connessi con l'acconciatura, le donne raffigurate portano orecchini e collane (senza preziosi è solo la donna di Palù); in pochi casi si intravede una spilla sul punto d'incrocio del fazzoletto da spalle. In linea generale, si nota una prevalenza del corallo (quanto ricco di simbolismi anche in Trentino! ⁽⁴¹⁾) nelle valli orientali e dell'oro in quelle occidentali. Gli orecchini che si intravedono sono generalmente con i pendenti a goccia, a *perolo*; le collane sono portate sempre a stretto girocollo, per lo più a due gole, e sono arricchite da una croce. Mancano del tutto le lunghe catene che caratterizzeranno le fasi successive dell'abbigliamento popolare, anche in area alpina, quando spariranno corpetti e colori vivaci e la veste si chiuderà intorno al collo. Si caratterizza anche su questo fronte il costume del Tesino che mostra la presenza residua dei *tondini* d'oro.

Delle camicie, le tavole ripropongono soltanto gli scollati e talvolta le maniche. Si notano due tipologie fondamentali che però non sono distribuite per aree uniformi: camicie con collo tondo a fascetta, a raccogliere la fitta increspatura del capo nella parte alta (di questo tipo sono tutte le camicie da lavoro); camicie con collo a V e fascetta rialzata e inamidata con fitta plissettatura (TAVV. 1, 2, 9, 10, 14, 15). Caratterizzata dalla presenza del merletto sulla pettina ⁽⁴²⁾ è la camicia del Tesino (anch'essa a collo tondo). Fortemente tipizzata è invece la camicia festiva (forse nuziale) di Moena, con il collo plissettato, inamidato e merlettato, molto alto, quasi a gorgiera; la donna seduta, più anziana, porta una camicia a collo tondo con le iniziali ricamate in rosso, bene in vista sui lati dello scollo. Le maniche sono sempre ampie, talvolta con polsini arricciati e forse

merlettati. L'attaccatura a sbuffo è visibile sotto i lacci delle maniche nei figurini di Lavarone e Caldés; la giovane di Stenico porta una camicia con le ampie maniche chiuse al gomito e non al polso.

Il rapporto fra corpetti (anche allacciati alla spalla, invece che sostenuti a bretella) e pettorine lascia intravedere una varietà di soluzioni: aperture rettangolari, romboidali, a V, ad U, aperture ampie che lasciano i seni coperti interamente dalle pettorine e corpetti più chiusi che li coprono. I colori del corpetto (nella generalità dei casi più vistosi del colore della gonna), dei profili ottenuti con passamaneria applicata, dei cordoni e dei nastri (tenuti a varie altezze), combinati per contrasto o per accordo cromatico con le ricche pettorine operate o ricamate, arricchite con applicazioni (di varia grandezza e forma: rettangolari, trapezoidali, a scudo), fanno di quest'area dell'abito il «luogo dell'apparenza» centrale, anche perché si tratta di un'area alla quale, molto spesso, il fazzoletto da spalle fornisce una ulteriore cornice con altre tonalità cromatiche, dando ulteriore risalto. È in quest'area che si intravedono in funzione le variazioni individuali, accanto a quelle situazionali (il rosso e il dorato, come segni del festivo e del nuziale, naturalmente; ma non in termini esclusivi secondo questi documenti); è su questi capi che più si applicavano l'inventiva e l'abilità femminili nel gioco dell'ornamentazione. Ed è questa l'area che verrà spenta via via nel corso dell'Ottocento, quando anche l'abbigliamento popolare femminile adotterà i modelli cittadini e il nuovo castigato gusto borghese ⁽⁴³⁾.

A differenza di quelli da testa, i fazzoletti da spalle quadrati e doppiati per renderli triangolari, di lanetta, seta, cotone, operati o stampati, sono d'uso generalizzato, meno che nel Primiero e a Moena (dove, per altro, andrebbero a coprire il gioco dei fiocchi sulle bretelle del bustino); non prevalgono ancora le tonalità scure e dominano i rigati sui disegni fiorati. Anche per quest'aspetto dell'abbigliamento va notata la sparizione dei fazzoletti bianchi dei secoli precedenti, e in questo contesto è tanto più notevole l'eccezione dell'ampio e bel faz-

zoletto operato bianco su bianco del costume del Tesino. Si intravedono tre modi sostanziali di drappeggiare il fazzoletto (e anche in questo caso non si tratta di opposizioni reciproche fra località prossime): con le due falde anteriori portate parallele (con le cocche libere, oppure infilate sotto i cordoni del corpetto o in cintura e sotto i nastri del grembiule, lasciando completamente scoperto il gioco cromatico fra corpetto, pettorina e nastri); incrociato alto, quasi sotto le ascelle, in modo che a restare coperto è lo scollo, ma lasciando visibile il corpetto e la pettorina; incrociato più basso o magari portato in modo che le punte si tocchino in cintura, in qualche caso (Folgaria o Riva) il fazzoletto è portato in modo da coprire completamente il petto, con le falde tenute accostate con un fiocco. Non compaiono scialli.

Diversi figurini portano giacche o giacchetti di panno più corti, in vita. Di colori diversi (*bianchette*, marrone, verdone, nero, blu, rosso il presumibile costume nuziale di Moena in opposizione a quello scuro della donna seduta: sempre a tinta unita, salvo il caso del giacchetto vinato a maniche allacciate di Lavarone e quello, unico anche per il taglio che comporta una chiusura incrociata sul davanti, di Cles) e generalmente contrastivi rispetto ai colori degli altri capi, così da creare un altro accordo cromatico, arricchito anche dal gioco delle profilature, mostrano però tagli sufficientemente semplici e assenza di applicazioni vistose. Fanno eccezione i giacchetti di Lavarone, Riva e Caldés (quest'ultimo rappresentato con l'interessante taglio posteriore), che per le maniche ancora allacciate si direbbero quasi dei fossili vestimentari a quest'altezza cronologica.

Prevalgono ancora le ampie gonne a più teli, ricche di falde e talvolta chiaramente e fittamente plissettate ⁽⁴⁴⁾, a tinta unita, di colori diversi ma scure (marrone, bruno, blu), in contrasto con le balze inferiori in colori contrastanti: giallo a Folgaria e Vigo di Fassa (con due fasce di colore sovrapposte ⁽⁴⁵⁾); color rosato a Moena e Riva, verde a Palù e nel Primiero, rossa a Cavalese e (ma molto più alta) nel costume nuziale del Tesino, viola nella donna più anziana di

Pieve di Ledro. Accanto alle mezzelane tradizionali, si nota però già la presenza di stoffe di più recente introduzione: come la cotonina scura stampata a fiori bianchi della giovane di Piné, e i rigati delle donne di Lavarone, Pieve di Ledro, Cles e Caldés.

La produzione più moderna è invece esibita nei grembiuli (così com'era nei fazzoletti da spalle) di lanetta, seta, cotone per l'abbigliamento feriale: chiari e fiorati, stampati, rigati, arricchiti talvolta con una balza inferiore. Domina la varietà. Anche in questo caso si caratterizza nettamente il grembiule di panno rosso del Tesino con i caratteristici ricami dorati e applicazioni (di gusto francese, «dalla Francia del primo Direttorio», come scrive Šebesta ⁽⁴⁶⁾). I grembiuli sono completati da nastri di colore contrastante e allacciati sempre in cintura, al centro, sul davanti. Sono generalmente lunghi sino all'orlo della gonna o di misura appena inferiore per lasciar intravedere la balza colorata. In alcuni casi (TAVV. 10, 12, 16) il grembiule è portato rialzato, a dichiarare la funzione secondaria di mezzo di trasporto, così come i fazzolettoni tenuti per le cocche e utilizzati in qualche caso per formare un fagotto.

Le calze sono sempre bianche o rosse. È difficile dedurne la qualifica di eventuale indicatore di status: gli unici casi in cui i due colori sono presentati in opposizione - la donna più giovane indossa calze bianche e quella più anziana calze rosse - si riferiscono a Vigo di Fassa e Pieve di Ledro. Nelle calzature, sempre senza tacco, è evidente l'opposizione fra quelle feriali (pianelle o zoccoli con tomaia) e scarpe generalmente simili a quelle maschili, salvo talvolta le punte rialzate, nere o brune.

Anche l'abbigliamento maschile, nell'insieme, risponde a un modello generale; un modello più moderno però (fissatosi nel secondo Settecento, sulla spinta delle semplificazioni derivate dal contesto inglese ⁽⁴⁷⁾) di quello che orienta l'abbigliamento femminile: cappello, camicia bianca, pantaloni aderenti e scesi fin sotto il ginocchio, panciotto o gilet di altro tessuto e colore, così come ge-

neralmente di altro colore rispetto ai pantaloni è la giacca a falde o il giacchetto, calze, scarpe o, sempre più spesso nel secondo Settecento, stivali. Rispetto al modello generale, si possono fare alcune osservazioni intorno alla tavola comparativa dei figurini maschili disegnati dal Lutterotti, tenendo presenti anche gli schizzi.

Mancano, come si può osservare, tipologie locali fortemente tipizzate, ad eccezione forse della combinazione (festiva) cappello a pan di zucchero, giacca di panno chiaro e panciotto chiaro con profilature verdi dal taglio incrociato sul davanti, indossata dal giovane del Tesino. Per il resto quel che si osserva è piuttosto una stratificazione di stili vestimentari, a partire dalla convivenza di un modello più antico - caratterizzato dalle lunghe *velade* che arrivano al ginocchio, con bottoni e occhiellature, paramani e profilature fortemente rilevati, portate in qualche caso sopra la *camisiola* intonata (come mostrano alcuni schizzi, ma anche l'anziano seduto nella tavola di Cavalese) - con i modelli più moderni, caratterizzati dalle giacche a redingote o, più moderne ancora, tagliate in vita, a spencer. Del resto, l'influsso della moda si intravede qui anche nella pettinatura e nel modo di tenere le basette, nei favoriti, nella mancanza di baffi. Rispetto al modello cittadino, invece, mancano del tutto gli stivali.

A differenza delle donne per le quali bastava spesso l'acconciatura, tutti gli uomini sono a capo coperto (nel solo caso in cui il copricapo non è indossato - dall'anziano della val di Fiemme, in abbigliamento 'antico' e con la stessa pettinatura all'antica -, esso è però collocato sul sedile accanto). A parte il pescatore del lago di Garda con la berretta floscia⁽⁴⁸⁾, è generalizzato l'uso del cappello di feltro. Nella maggioranza dei casi esso è indossato sopra il fazzoletto da testa (rigato) o sopra una berretta o cuffia (così per il giovanotto di Piné; mentre la berretta floscia è portata sotto il cappello certamente dal figurino di Cles; in altri casi è dubbio se, sotto il cappello, si indossi una berretta o un fazzoletto). I cappelli di feltro sono generalmente neri (di panno naturale, chiaro, solo per il vec-

chio di Cavalese e per il giovane mulattiere di Pieve di Ledro), in forme diverse che vanno dal cappello più tradizionale a tese larghe e calotta rotonda e bassa come quello di Palù, ai cappelli, più diffusi, con cupola molto alta a tronco di cono, quasi a cilindro: siamo alla vigilia - qui non se ne vede però ancora traccia - delle vicende che caricheranno i cappelli in Europa di nuovi valori simbolici nell'ambito della contrapposizione fra conservatori e liberali, fra sostenitori dell'I.R. governo, 'carbonari' e sostenitori delle rivendicazioni nazionali ⁽⁴⁹⁾.

Molti dei figurini maschili mostrano la presenza di ori al collo, anche in riferimento all'uso di portare la camicia aperta (aperta fino a lasciar scoperto l'intero torace è quella di Lavarone, tanto da richiedere l'uso d'un nastrino per tenere avvicinati i due lembi), con il colletto rivoltato, lasciando il collo scoperto. Si tratta di catene d'oro a uno o due girocolli che sostengono pendenti con medaglia. Si direbbe invece un rosario l'elemento al collo del vecchio seduto nella tavola che rappresenta i costumi di Folgaria. Elemento alla moda - altro segno deciso di differenziazione fra giovani e anziani - è invece il fazzoletto portato sotto il colletto e annodato sul davanti, a cravatta. È giallo e rigato il fazzoletto portato dal giovane di Cavalese; sono di seta scura quelli indossati dai figurini di Folgaria, Moena, e Caldés. Le camicie bianche (con la sola eccezione della tela rigata del pescatore dell'alto Garda) lasciano intravedere una fitta pieghettatura raccolta al colletto e maniche ampie. In due soli casi (Piné e Primierotto) il collo della camicia maschile è a fascetta.

Già s'è detto della contrapposizione fra l'abbigliamento degli anziani e dei giovani segnalata dalla persistenza, nel vestire dei primi, della lunga *camisiola* e dei lunghi giacconi e gabbani. I giovani indossano sempre un panciotto corto - arriva al massimo in cintura, spesso è sopra la vita - quasi sempre colorato, ornato nel caso solo nei profili con fettuccia di altro colore e talvolta nelle asole. Quand'è rosso o rossiccio (cioè nella maggioranza dei casi) costituisce il capo più colorato dell'abito, la nota di colore dominante. Per il Tesino, per Palù (sia

la persona anziana che la giovane) e per Stenico è ancora di panno *griso*, chiaro; in altri casi marrone con finiture verdi. Il panciotto è portato spesso disinvoltamente aperto. Chiuso, mostra uno scollo a V più o meno accentuato, talvolta con un colletto parzialmente rivoltato. Collo tondo e finiture verdi sono dei due panciotti più caratterizzati: del Tesino (chiaro; l'unico a mostrare un taglio incrociato) e di Pieve di Ledro (rossiccio, chiuso con nastri).

Le giacche più lunghe e più profilate appartenevano ad un gusto che stava cambiando: così è anche per il panno chiaro, che si vede indossato dagli anziani o in un abito più formalizzato come quello del Tesino. Le forme a redingote preferiscono tinte unite (salvo il rigato di Cles) più scure (verdone, marrone, blu), mentre le giacche tagliate in vita (Vigo di Fassa, Caldés) toni più chiari.

Sono presenti le cinture, tenute generalmente più alte dell'orlo superiore dei calzoni, ma è ancora ben diffuso l'uso delle fasce colorate in vita, allacciate di fianco: gialle, verdi, rosse, sempre rigate. Le brache di panno (è difficile dire se si tratti talvolta anche di cuoio) scendono sempre più aderenti fin sotto il ginocchio, chiuse da una bottonatura laterale, spesso d'altro colore, profilata. È ben visibile la patella anteriore centrale fra due bottonature anch'esse profilate. Le tasche sono alte, esposte, orizzontali. Prevale il color bruno e rossiccio, ma c'è anche il verdone, il blu, il giallo, il violaceo. Il rigato grigio marrone dell'area Piné-Civezzano (si direbbe tessuto con lana naturale di velli dai colori contrastivi) non ha altre corrispondenze.

Un elemento generalizzato di colore è dato dalle *poste* sotto il ginocchio che, infiocchettate di lato, reggono calze di vari colori o gambali e chiudono la parte inferiore delle brache. Prevengono anche qui, come nei panciotti, i toni del rosso, ma c'è la presenza di nastri o cordelle anche scure o verdone. S'è detto della mancanza degli stivali: alle calze, si affiancano però in diversi casi gambali pannati chiari e uose sottopiede con bottonatura laterale che salgono fin sopra il ginocchio a coprire la parte inferiore dei pantaloni. L'ambulante di Palù

mostra invece gambali che coprono la parte inferiore della gamba solo fin sopra il polpaccio, lasciando intravedere le calze bianco-azzurre rigate; il someggiatore di Pieve di Ledro porta gambali di panno flosci, sostenuti da due giri di cordella. Le scarpe sono di cuoio marrone, dai toni più scuri al giallastro; più raramente nere. Le fibbie sono associate alle forme di abbigliamento più antiche, segni forse ancora di distinzione sociale, come nell'anziano personaggio di Cavalese che assiste seduto al conversare della generazione più giovane.

5. Fra i documenti del Lutterotti c'è un caso documentato di rilevamento indiretto. L'acquerello che illustra i costumi di Pieve di Primiero ha come fonte il disegno dedicato «all'amico Carlo de Lutterotti» nel 1829 dall'ingegnere L. Negrelli. La raffigurazione della coppia (che verrà ripresa pari pari, ad eccezione di qualche particolare, come il grembiule che viene ingrandito, stemperando così un interessante tratto conservativo) è accompagnata da una didascalia: *«Un montagnaro di Sagron incontra sulla montagna di Cereda sua comadre, che v' a vender uccelli a Primiero»* (DIS. 26). La didascalia non venne ripresa, né didascalie del genere accompagnano gli altri acquerelli. Il modello di rappresentazione dei costumi è fissato però proprio su quel modulo: non figurini singoli, ma combinazioni di figure dedotte da schizzi e appunti sotto forma di 'situazioni' ambientate fuori dai paesi e lontano dalle case (in modo da poter introdurre nella rappresentazione anche le vedute): situazioni entro cui far giocare - far incontrare, far conversare, mettere comunque in relazione - personaggi maschili e femminili: due o tre, senza affollare la scena a scapito del paesaggio. Gli acquerelli del Lutterotti potrebbero essere sceneggiati: sotto ogni tavola potrebbe stare una didascalia simile a quella del Negrelli, ad evocare chissà quale conversazione fra i personaggi in scena.

Il modello permette all'artista di documentare per l'intera serie delle località interessate il livello oppositivo fondamentale del sistema vestimentario: quel-

lo fra abbigliamento maschile e abbigliamento femminile. La presenza in alcuni casi di due personaggi dello stesso sesso, poi, rende possibile la raffigurazione contemporanea (secondo una tecnica di presentazione già diffusa nel 'genre' e codificata nel primo quarto dell'Ottocento anche sui giornali di moda) di altri livelli: del davanti e del retro dell'abito di Caldés; ma non sono sfruttati per le versioni definitive diversi schizzi di rilevamento del retro dell'abito, come per Folgaria, per il Tesino o per la val di Cembra, o dell'effetto frontale, di fianco o di sbieco; ma anche del coperto e dello scoperto - penetrando almeno in parte negli strati vestimentari di cui è composto l'abito -, in riferimento al rapporto fra acconciatura dei capelli, con relativi accessori, e copricapi (TAVV. 8, 11, 15, 16) e in riferimento al rapporto fra corpetto-pettorina e giacchetta per l'abbigliamento femminile (TAVV. 8, 9, 11, 15, 16: un gioco di copertura quest'ultimo che rimanda, almeno nell'effetto di superficie, alla differenza fra abbigliamento per le stagioni calde e per le stagioni fredde).

In taluni casi lo sdoppiamento del personaggio serve a presentare alcune varianti dell'opposizione giovane/anziano (utilizzando generalmente, in questo caso, la convenzione che vuole l'anziano seduto: così nelle TAVV. 1, 4, 7 per l'abbigliamento maschile; TAVV. 8, 9, 11 per quello femminile; e forse - se non si tratta di varianti interne alla stessa classe di età - le TAVV. 15 e 16), utilizzando l'altra convenzione che vuole il personaggio anziano - se la 'conversazione' è fra due giovani - in secondo piano. In altri casi - esemplare la tavola per i costumi di Folgaria, con la mano del giovane appoggiata sulla spalla della giovane e la tavola relativa alla zona di Riva, con il tocco della mano fra i due giovani - è proprio l'intimità denunciata dalla vicinanza fisica e dai gesti a richiamare che si tratta del costume della donna promessa o da poco sposata.

Il ridotto numero dei personaggi messi in scena limita naturalmente le possibilità di presentazione del sistema vestimentario nei diversi registri interni al 'dialetto' locale. Il confronto delle tavole finali con gli schizzi che per fortuna si

sono conservati, rende tuttavia conto della scelta operata e della direzione seguita nel lavoro di selezione. Per il Tesino, ad esempio, la tavola finale esclude il costume feriale che pure era stato schizzato a diversi livelli di finitura (un abbigliamento che prevedeva il cappello di feltro scuro, il fazzoletto da spalle colorato e rigato portato con le cocche anteriori parallele, camicia senza merletti a collo tondo, gonna con una balza inferiore meno vistosa di quella festiva, grembiule stampato, zoccoli o pianelle trattenute da una tomaia trasversale sul collo del piede) e privilegia il solo costume festivo (se non nuziale: come farebbero pensare le iniziali e la data ricamata sull'orlo inferiore del grembiule), preferendo rispetto agli schizzi una veduta frontale che lasci però intravedere il gioco dei nastri sul retro dell'acconciatura. Sempre a confronto con gli schizzi, è resa con maggior evidenza la tipica pettinatura delle trecce a *cuco*, il fazzoletto operato bianco su bianco è reso più ampio e le cocche sono inflatte più basse, sotto la cintura che sovrasta il grembiule, il grembiule rosso con i tipici ricami e applicazioni dorate appare allungato. Il risultato è una silhouette più slanciata ed elegante di quanto non mostrino gli schizzi.

Questo passaggio dagli schizzi che presentano figure insaccate, dai volumi pesanti e dalle linee rigide (non si tratta di una semplificazione dovuta allo schizzo e di un effetto rafforzato dalla mancanza del colore: questa è l'immagine che rimandano anche le foto del secondo Ottocento che ritraggono le ultime donne che nell'arco alpino indossavano le pesanti mezzelane plissettate con bustino e pettorina sopra l'ampia camicia di sotto ⁽⁵⁰⁾; e questo senso di insaccatura, in persone meno alte di oggi, è quanto si ricava anche osservando, misurando, provando a far reindossare oggi i capi residui), alle figure più slanciate che mostrano gli acquerelli finali, è una soluzione costante del Lutterotti (e del gusto dell'epoca). L'effetto è ottenuto privilegiando - sempre rispetto agli schizzi preparatori - le linee verticali attraverso pose meno statiche che aumentano la dinamicità delle figure, accorciando leggermente la gonna, assottigliando i fian-

chi, snellendo i polpacci, limitando l'effetto volumetrico del fazzoletto da spalle incrociato e infilato sotto la pettorina (nella TAV. 11, ad esempio, la figura finale mostra il fazzoletto infilato senza incrocio nei nastri del corpetto, rispetto allo schizzo che lo mostra incrociato e infilato più alto, sotto la pettorina; la TAV. 10 presenta come soluzione finale la variante con le cocche anteriori del fazzoletto libere, anziché infilate).

Anche la rappresentazione certa di un abbigliamento da lavoro, affermata attraverso l'uso degli attrezzi come contrassegni del livello vestimentario presentato, va in questa direzione. Nell'ambito di questo livello vestimentario, di particolare rilievo è la raffigurazione della donna seduta sulla gerla capovolta, nell'acquerello relativo all'area di Lodrone. La giovane lavora un paio di calze con la tecnica dei quattro ferri corti che permettono la realizzazione della maglia tubolare: una tecnica, allora non ancora generalmente diffusa nell'area alpina, che permetteva un ampio gioco di variazioni e di effetti e a cui si deve la sostituzione delle precedenti uose e calze pannate; ed è documentato anche il carattere marginale (di lavoro entro il lavoro) di questa come di altre attività femminili connesse con alcune fasi della produzione e della manutenzione dei tessuti ⁽⁵¹⁾.

L'effetto finale di silhouette più slanciate e dinamiche che negli schizzi, è applicato anche alle figure maschili (TAVV. 2, 8, 15). Esempio resta la soluzione adottata per il costume di Vigo di Fassa (TAV. 9): il Lutterotti abbandona la posa predisposta negli schizzi preparatori (la figura in piedi, frontale o leggermente di sbieco in modo da mettere in evidenza la connessione fra panciotto, giacca, appoggio in vita e parte alta dei calzoni) e adotta la disinvolta posa seduta, a braccia conserte sostenute dalla staccionata, che già era stata predisposta per la TAV. 13 riferita a Tione: la scelta illustrativa della connessione panciotto-giacca-parte alta delle braghe con bottoniere profilate al lati del *patelon* è salvata sottoponendo il figurino a una torsione che ne aumenta ancor più la dinamicità. La disinvoltura della posa, dichiarata anche dal panciotto sbottonato,

è coerente con la scelta di una variante più moderna dell'abbigliamento: la giacca rappresentata è più corta di quelle schizzate e scompare ogni traccia del costume 'antico' indossato da una persona in età, (presentato nella *sequenza 9*, di Folgaria), con il giubbone che scende fino alle ginocchia, con bottoniera, bottoni, tasche e paramani fortemente rilevati, e soprattutto con la vecchia *sottoveste* o *camisiola* maschile.

La preferenza per varianti dell'abbigliamento maschile più vicine al gusto alla moda è evidente anche, rispetto agli schizzi, nella scelta del figurino che deve rappresentare l'area di Cles in val di Non: un cappello a tronco di cono molto alto portato sopra la berretta floscia che pende di lato, panciotto rosso a una bottoniera soltanto, corto e aderente, giubba a redingote blu aderente e tagliata in modo che le falde restino interamente nella parte posteriore, pantaloni color verdone aderenti verso le ginocchia e ghettoni alte. La stessa posa del bastone, che richiama più quella di un bastone da passeggio che da viaggio, ci rimanda un 'signorino' abbastanza distante dai compaesani che avevano posato per gli schizzi preparatori.

In altri casi il procedimento selettivo va nella direzione di un abbigliamento maggiormente tipizzato. Così è per l'acquerello che illustra i costumi maschile e femminile della zona di Riva del Garda. Il Lutterotti lascia cadere i due figurini preparatori meno caratterizzati (non è il solo caso di abbandono di figure maschili che indossano giacca e pantaloni di tessuto rigato ⁽⁵²⁾: vale anche per Cles e Fierozzo): la scelta va verso il figurino maschile che rappresenta un 'costume di mestiere', quello di pescatore: con la tipica berretta floscia a calza, la camicia - unico esempio nell'intero quadro delle raffigurazioni del Lutterotti - di tela bianca rigata (a righe rosse), la fascia in vita, annodata sul fianco. Anche il figurino femminile, reso dinamico dalla posa e dalle linee del grembiule rialzato, è fortemente caratterizzato: con l'acconciatura arricchita da spilloni sporgenti ad ampia raggiera, tale che rimanda più all'area veneto-lombarda che a quella alpi-

na (e alpina orientale, in specie ⁽⁵³⁾) e con il giacchetto rosso di taglio ancora antico per le maniche staccate e allacciate alla spalla, corto di manica a lasciar fuoriuscire un palmo di camicia (un giacchetto che richiama pari pari - un richiamo tanto puntuale che lascia qualche perplessità, a dire il vero - quello della donna di Caldés (TAV. 15) ripresa di spalle e, per la forma e non per la stoffa e il colore, quello della donna di Lavarone (TAV. 2) colta sullo sfondo del lago di Caldonazzo), con il gioco sapiente dei rimandi fra i nastri blu (il nastro fra i capelli, nei lacci delle maniche, nel fiocco che chiude il fazzoletto da spalle, in quello anteriore del grembiule, nella profilatura del giacchetto), sullo sfondo dell'ampia gonna con la balza inferiore rosata.

La selezione dei soggetti e la loro presentazione in queste fonti iconografiche rispondono dunque fortemente ad esigenze e a scelte di carattere estetico, relative al versante della forma. Ma anche da questo versante formale è possibile dedurre informazioni interessanti sull'abbigliamento tradizionale; non informazioni relative ai singoli capi e alle singole combinazioni, quanto invece proprio intorno alle linee di fondo della pratica vestimentaria tradizionale in quello scorcio del primo Ottocento.

Si prenda la scelta di collocare i personaggi su una scena non domestica, esterna alle abitazioni e ai villaggi, per associare alla rappresentazione dei costumi anche la veduta della valle. Essa ha obbligato il Lutterotti a cogliere i personaggi in una immaginaria pausa del loro muoversi fuori dai paesi: ne deriva un affresco ricco e interessante, colto da un punto di vista del tutto originale, della società trentina tradizionale nelle sue correnti di movimento, migratorie e pendolari, a stretto e a largo raggio. Anche di più: l'illustrazione ripetuta dell'opposizione maschile/femminile ci rimanda la traduzione visiva, rispecchiata nel sistema dell'abbigliamento, di uno degli aspetti centrali di quell'opposizione nella cultura alpina tradizionale. Al ruolo della donna, sempre in movimento anch'essa, ma entro un cerchio definito da un raggio ristretto (i luoghi del la-

voro nel circondario del paese, il mercato vicino, fino al mercato di città, come mostrano le fonti iconografiche un po' più tarde relative ai costumi nella città di Trento), corrisponde il ruolo più dinamico della popolazione maschile documentato dalla presenza di alcuni elementi del corredo di viaggio: dai bastoni e dalle ghette, alle gerle portate a spalla dagli uomini (Valle di Sole, Primiero), fino al richiamo diretto al mestiere di ambulante (come la *cràizera* di Palù) o a quello di someggiatore (Pieve di Ledro, TAV. 11).

Questa società in movimento spiega bene le caratteristiche di fondo del sistema d'abbigliamento tradizionale, nell'insieme, in Trentino nel primo Ottocento: un sistema non omogeneo, ancora fortemente articolato in tutte le componenti e livelli messi in scena dalle tavole del Lutterotti, sufficientemente aperto alle innovazioni sia sul fronte maschile che su quello femminile; decisamente più conservativo però quest'ultimo; e già si spiega perché anche qui è l'abbigliamento femminile a caricarsi, nell'occasione, di una valenza più decisamente locale e ad assolvere una funzione di simbolo comunitario. Non a caso l'abbigliamento maschile assumerà questi valori non tanto in riferimento al vestirsi, quanto piuttosto al travestirsi: i costumi rituali delle maschere trentine sono 'dialetti' importanti, anche per la loro conservatività, della splendida 'lingua' costituita dai carnevali alpini ⁽⁵⁴⁾.

O si prenda l'accentuazione della dinamicità. Mentre per un verso determina delle deformazioni della forma vestimentaria tradizionale, essa ci rimanda però con freschezza un aspetto centrale del sistema dell'abbigliamento: la connessione fra l'abbigliamento e il corpo che lo riempie, fra l'abbigliamento e i gesti che lo mettono in movimento e rispetto ai quali, nel sistema, si realizzano rapporti di impegno e di disimpegno fra le parti costitutive. L'abbigliamento è in connessione stretta con l'universo dei gesti: ne è condizionato e lo condiziona, dai gesti - abitudinari, tecnici, simbolici - dipendono alcune delle caratteristiche del vestire e in particolare del *modo* di vestire. Le tavole del Lutterotti, da

questo punto di vista, offrono uno straordinario repertorio di gesti tradizionali e di modi tradizionali di portare gli abiti: dei gesti tradizionali connessi con il trasporto, ad esempio (con la funzione pratica di mezzo di trasporto, cioè, che l'abbigliamento tradizionale assolveva in termini primari). Si provi a fare l'inventario dei cesti e cestini - spesso anch'essi oggetto di ornamentazione, a dire la piena partecipazione di questi oggetti al sistema dell'abbigliamento -, delle gerle, dei sacchi a mano e a spalla, dei fazzoletti usati come fagotto, dei grembiuli rialzati, oltre naturalmente alle tasche in vista e nascoste, insieme con i gesti relativi a tutti questi accessori: ne esce un contributo importante a quella riflessione che A.G. Haudricourt proponeva ancora nel lontano 1949 sulle connessioni fra «*gestes habituels, forme des vêtements et manière de porter les charges*»⁽⁵⁵⁾ che resta ancora da realizzare in maniera soddisfacente.

Note

(1) A partire da BOGATYRĚV 1937 e BARTHES 1957, BURGELIN 1977, BRONZINI 1980 (ma anche in Paone 1976), De FONTANES-DELAPORTE (ed.) 1981, DELAPORTE (ed.) 1984, BLANC 1989, BUTAZZI 1989, GRI 1989.c.

(2) DESLANDRES 1976 CORDEWELL-SCHWARZ (ed.) 1979, *Costume* 1987.

(3) FLUGEL 1930, PERROT 1984, GRI 1989.b.

(4) CERRULLI 1981, LAURENT 1979, DESCAMPS 1979, De FONTANES-DELAPORTE (ed.) 1981, DELAPORTE (ed.) 1984.

(5) DESCAMPS 1979, PASTOUREAU 1993.

(6) *I costumi*, in SCHEUERMEIER 1943-56 (ed. it. pp. 289-91).

(7) PERROT 1982.

(8) BOGATYRĚV 1937, SILVESTRINI 1986, CANTARUTTI-GRI 1988, DAVANZO POLI (ed.) 1990, GRI 1992. Sul corallo in Trentino, RAFFAELLI 1988.

(9) HYMES 1980.

- (10) ŠEBESTA 1977, 1981, 1986.b.; anche in ŠEBESTA 1991. RAFFAELLI 1979, 1988, 1989, 1990.
- (11) Ad esempio, senza entrare nella pubblicistica locale, BERNARDY 1929, CALDERINI 1934.
- (12) NICODEMI 1958, TASSONI 1973.
- (13) *Introduction*, in DESLANDRES 1976, pp. 13-36.
- (14) Riprendo i termini dall'introduzione di Y. DELAPORTE a DELAPORTE (ed.) 1984.
- (15) BLANC 1989, che discute alcune ricerche in quest'ambito.
- (16) *Abbigliamento* 1993.
- (17) LEROI-GOURHAN 1964-65.
- (18) BOGATYRĚV 1937.
- (19) GRI 1989.c, *Abbigliamento* 1993.
- (20) Interessano più direttamente il Trentino le ricerche di D. DAVANZO POLI (1986, 1989, anche per altra bibliografia).
- (21) ŠEBESTA 1986.a.
- (22) *Il libro* 1986; per la bibliografia sullo studio dei manoscritti di tessitori con *tacamenti*, *Abbigliamento* 1993.
- (23) GRI 1989.b.
- (24) PERCO (ed.) 1993, anche per altra bibliografia sulle recenti ottime ricerche condotte intorno all'abbigliamento tradizionale della montagna veneta.
- (25) GOCKERELL 1993.
- (26) SILVESTRINI 1976, DAVANZO POLI (ed.) 1990.
- (27) La sezione di Perusini, in GRI-PERUSINI 1982.
- (28) MASDEA-PERROTTI (ed.) 1991.
- (29) Utilizzo qui prevalentemente BOUCHER 1965, LEVI PISETZKY 1964-69 e 1978.
- (30) ŠEBESTA 1981.
- (31) ŠEBESTA 1986.b.
- (32) GASKELL 1993.
- (33) LÉVI-STRAUSS 1994, p. 60.
- (34) Nella classificazione e nella descrizione segno per quanto possibile il criterio d'ordinamento centrato sul punto d'appoggio del capo sul corpo, elaborato da LEROI-GOURHAN 1943-45, ripreso da H. Balfet, ridiscusso e scelto a partire da DELAPORTE 1984. Per la terminologia, GANDOLFO 1992.
- (35) BOUCHER 1965, LEVI PISETZKY 1964-65 e 1978, Deslandres 1979.

- (36) ŠEBESTA 1986.b.
- (37) ŠEBESTA 1977, RAFFAELLI 1979, 1989, 1990. Non mostra una pettinatura così tipizzata la donna del Tesino (come dichiarato dal grembiule) raffigurata nel 1827 da Josef Weger (ŠEBESTA 1991, p. 435).
- (38) GRI 1989.b.
- (39) PERCO (ed.) 1993, in particolare per i costumi dell'Ampezzano e dell'area *fodoma*.
- (40) CIAMBELLI (ed.) 1986 e 1993, Raffaelli 1988, GRI 1992. Una esemplare trattazione del simbolismo relativo agli *ori* nel carnevale di Bagolino, in CAPPELLETTI 1993.
- (41) Per il valore simbolico del corallo in generale rimando alla ristampa de *Gli amuleti ittici* di G. PERUSINI in CANTARUTTI-GRI 1988. Su alcune credenze relative al corallo in Trentino, come la capacità protettiva della gola, in RAFFAELLI 1988. ŠEBESTA 1981 ricorda la credenza relativa alla natura 'simpatICA' del legame corallo-proprietario e la conseguente capacità divinatoria del corallo circa lo stato di salute di chi l'indossa.
- (42) RAFFAELLI 1990, e in generale l'intero quadro in DAVANZO POLI (ed.) 1990.
- (43) FLUGEL 1930, PERROT 1984.
- (44) È ancora vivo in tutta l'area alpina il ricordo del lavoro che dava l'abito di *mezzalana* con la sua gonna anche di sei teli, quando si trattava di riporlo e di conservare la fitta plissettatura: occorreva riprendere il centinaio e più di pieghe, una a una, con ago e filo, dopo averle bagnate con acqua e battute e pressate con la stecca di legno (poi con il ferro).
- (45) MantenuTe poi a identificare il costume Fassano, come dimostrano le ricerche di ŠEBESTA e RAFFAELLI.
- (46) ŠEBESTA 1991, p. 311.
- (47) BOUCHER 1965, DESLANDRES 1976, LEVI PISETZKY 1978.
- (48) La berretta floscia è divenuta tipica dell'abbigliamento dei pescatori, ma come dimostrano i disegni del Lutterotti (che la mostrano portata sotto il cappello di feltro) era diffusa anche nelle valli alpine ancora nel primo Ottocento. Si veda anche GRI-PERUSINI 1982, pp. 20-21. n. 5 e 6.
- (49) BAS 1993.
- (50) *Abbigliamento* 1993, PERCO (ed.) 1993.
- (51) ORETTI 1993. Sarà poi la diffusione della tecnica del lavoro a maglia con i due ferri lunghi a comportare la sostituzione di camicia e giacchetto con sottovesti di lana, maglie e maglioni.
- (52) Per secoli la società occidentale non ha tollerato, a contatto con il corpo (camicia, lenzuola, e simili), altro che tessuti di colore naturale o bianchi. Saranno proprio i rigati a rompere

re questa sorta di tabù vestimentario, così come saranno i rigati, in ambito popolare, a fungere da mediatori fra i tessuti colorati a superficie piana (che prevalgono ancora nelle tavole del Lutterotti) e le stoffe disegnate che si diffonderanno nel corso dell'Ottocento. Per il simbolismo connesso ai rigati, PASTOUREAU 1993.

⁽⁵³⁾ CIAMBELLI (ed.) 1986, CANTARUTTI-GRI 1988, GRI 1989.a, *Abbigliamento* 1993.

⁽⁵⁴⁾ FALASSI (ed.) 1988, anche per ulteriore bibliografia. Per il Trentino, POPPI 1988, CHIOCCETTI (ed.) 1988, MORELLI 1988, ŠEBESTA 1988, CAPPELLETTI 1993.

⁽⁵⁵⁾ HAUDRICOURT 1948.

Bibliografia

ABBIGLIAMENTO 1993: *Abbigliamento tradizionale e costumi popolari delle Alpi*. Atti del convegno internazionale, Torino, CISST - Museo nazionale della montagna 'Duca degli Abruzzi'.

ARGENTIERI 1987: A. Argentieri Zanetti, *Dizionario tecnico della tessitura*, Villa Manin di Passariano - Udine, Centro Regionale di Catalogazione e Restauro dei Beni culturali.

BARTHES 1957: R. Barthes, *Histoire et sociologie du vêtement. Quelques observations méthodologiques*, in «Annales E.S.C.», 1957/3, pp. 430-441; tr. il.: *Storia e sociologia del vestiario. Osservazioni metodologiche*, in F. Braudel (ed.), *La storia e le altre scienze sociali*, Roma-Bari, Laterza, 1982, pp. 136-152.

BAS 1993: A. Bas, *Der Ausdruck des politischen in der Kleidung in Slowenien*, in *Abbigliamento* 1993, pp. 177-183.

BELLI (ed.) 1981: *Ex voto. Tavolette votive nel Trentino. «Religione, cultura e società»*, a c. di G. Belli, Trento, Temi ed. - Provincia Autonoma di Trento. Museo Provinciale d'Arte.

BERNARDY 1929: A. Amy Bernardy, *Forme e colori di vita regionale. Venezia Tridentina*. Bologna, Zanichelli.

BLANC 1989: O. Blanc, *Historiographie du vêtement: un bilan*, in *Vêtement* 1989, pp. 7-33.

BOGATYRĚV 1937: utilizzo la tr. it.: P. Bogatyřev, *Le funzioni del costume popolare nella Slovacchia morava*, in Sanga (ed.) 1986, pp. 93-120.

BOUCHER 1965: F. Boucher, *Histoire du Costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Flammarion.

BRONZINI 1980: G.B. Bronzini, *Folklore regionale e antropologia del costume*, in *Cultura popolare. Dialettica e contestualità*, Bari, Dedalo.

- BURGELIN 1977: O. Burgelin, *Abbigliamento*, in *Enciclopedia*, 1, Torino, Einaudi, pp. 79-104.
- BUTTAZZI 1981: G. Buttazzi, *Moda, Arte, Storia, Società*, Milano, Longanesi.
- BUTTAZZI 1989: G. Buttazzi, *Per una storia della moda*, in *Quaderno 1*, pp. 43-47.
- CALDERINI 1934: E. Calderini, *Il costume popolare in Italia*, Milano, Sperling & Kupfer.
- CANTARUTTI-GRI 1988: N. Cantarutti - G.P. Gri, *La collezione Perusini. Ori, gioielli e amuleti tradizionali*, Udine, Casamassima.
- CAPPELLETTO 1993: F. Cappelletto, *Il Carnevale. Organizzazione sociale e pratiche cerimoniali a Bagolino*, Dissertazione per il Dottorato di ricerca in Scienze antropologiche e analisi dei mutamenti culturali, Università di Napoli.
- CERULLI 1981: E. Cerulli, *Vestirsi spogliarsi travestirsi. Come quando perché*, Palermo, Sellerio.
- CIAMBELLI (ed.) 1986: *L'ornamento prezioso. Una raccolta di oreficeria popolare italiana ai primi del secolo*, a c. di P. Ciambelli, Roma-Milano, De Luca-Mondadori.
- CIAMBELLI 1993: P. Ciambelli, «Ferrare le donne». Una riflessione sul senso dei gioielli nella costruzione dell'identità femminile», in *Abbigliamento* 1993, pp. 131-138.
- CHIOCCHETTI (ed.) 1988: *Faceres. Maschere lignee del Carnevale di Fassa*, a c. di F. Chiocchetti, S. Giovanni - Vigo di Fassa, Istituto Culturale Ladino.
- CORDEWELL-SCHWARZ (ed.) 1979: *The Fabrics of Culture. The Anthropology of Clothing and Adornment*, ed. J.M. Cordwell - R.A. Schwarz, La Haye-Paris-New York, Mouton.
- COSTUME 1987: *Costume/Coutume*. Catalogue de l'exposition au Grand Palais - Cinquantenaire du Musée des Arts et Traditions populaires, Paris, M.A.T.P.
- COSTUMI FRIULANI 1988: L. D'Orlandi - G. Perusini, *Antichi costumi friulani*, a c. di N. Cantarutti - G.P. Gri - P.G. Gri, Gorizia, Editrice Goriziana.
- DAVANZO POLI 1986: D. Davanzo Poli, *I mestieri della moda a Venezia nei sec. XIII-XVIII. Documenti*, Venezia, Ed. Il Gazzettino.
- DAVANZO POLI 1988: *I mestieri della moda a Venezia dal XIII al XVIII secolo*. Catalogo della mostra, a c. di D. Davanzo Poli, Venezia.
- DAVANZO POLI (ed.) 1990: *Il merletto nel folklore italiano*, a c. di D. Davanzo Poli, Venezia, Consorzio Merletti di Burano.
- DE FONTANES-DELAPORTE (ed.) 1981: *Vêtement et sociétés*. Actes des journées de rencontre des 2-3 mars 1979, Société des amis du Musée de l'Homme. Laboratoire d'ethnologie, éd. M. de Fontanes - Y. Delaporte, Paris.
- DELAPORTE (ed.) 1984: *Vêtement et sociétés 2. Vers une anthropologie du vêtement*. Actes du colloque national CNRS, Musée de l'Homme, 9-11 mars 1983, in «L'ethnographie», 1984/92-94.

- DESCAMPS 1979: M.-A. Descamps, *Psychosociologie de la mode*, Paris, PUF.
- DESLANDRES 1976: Y. Deslandres, *Le costume, image de l'homme*, Paris, A. Michel.
- FALASSI (ed.) 1988: *La festa*, Le tradizioni popolari in Italia, a c. di A. Falassi, Milano, Electa.
- FLUGEL 1930: J.C. Flugel, *The psychology of clothes*, London, Hogarth Press.
- GANDOLFO 1992: F. Gandolfo, *I costumi tradizionali piemontesi e valdostani nelle testimonianze del Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari*, Torino, Museo Nazionale A.T.P. - Regione Piemonte - Regione Valle d'Aosta.
- GESKELL 1993: I. Gaskell, *La storia delle immagini*, in P. Burke (ed.), *La storiografia contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, pp. 199-230.
- GOCKERELL 1993: N. Gockerell, *The uses of literary and pictorial sources as aids for research on national costume*, in *Abbigliamento* 1993, pp. 149-152.
- GRI-PERUSINI 1982: G.P. Gri - G. Perusini, *Costumi tradizionali e popolari in Valsesia*, Borgosesia, Società Valsesiana di Cultura.
- GRI 1986: G.P. Gri, *Costumi in cartolina. E alcune osservazioni su riproposta e studio del costume popolare*, in Sanga (ed.) 1986, pp. 45-52.
- GRI 1989 a: G.P. Gri, *Il costume popolare*, in *Cultura popolare del Veneto. Arti e mestieri tradizionali*, I, a c. di M. Cortellazzo, Milano, Pizzi.
- GRI 1989 b: G.P. Gri, *Il sistema dell'abbigliamento tradizionale in Friuli. Aspetti simbolici*, in Ribezzi (ed.) 1989, pp.89-106.
- GRI 1989 c: G.P. Gri, *L'abbigliamento popolare: fonti, modelli di analisi, questioni*, in *Quaderno 1*, pp. 57-64.
- GRI 1992: G.P. Gri, *Ori e rituali*, in *Ori e tesori d'Europa*. Atti del Convegno di studio, Udine, Arti Grafiche Friulane, pp. 471-512.
- GRI 1993: G.P. Gri, *Aspetti e problemi relativi all'ornamentazione preziosa nell'area alpina orientale*, in *Abbigliamento* 1993, pp. 91-98.
- HAUDRICOURT 1948: A.-G. Haudricourt, *Relations entre gestes habituels, forme des vêtements et manière de porter les charges*, in «Revue de géographie Humaine et d'ethnologie», 3/1948, pp. 58-67.
- HYMES 1980: D. Hymes, *Fondamenti di sociolinguistica. Un approccio etnografico*, Bologna, Zanichelli.
- IL LIBRO 1986: *Il Libro del sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia*, Modena, Panini.
- LAURENT 1979: J. Laurent, *Le nu vêtu et dévêtu*, Paris, Gallimard.

- LEROI-GOURHAN 1943-45: A. Leroi-Gourhan, *Évolution et technique, I. L'homme et la matière, II. Milieu et techniques*, Paris, A. Michel.
- LEROI-GOURHAN 1964-65: A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, I. Technique et langage, II. La mémoire et les rythmes*, Paris, A. Michel; tr. it.: *Il gesto e la parola*, Torino, Einaudi, 1977.
- LEVI PISETZKY 1964-69: R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, 5 voll., Milano, Istituto Editoriale Italiano - Fond. G. Treccani.
- LÉVI PISETZKY 1978: R. Levi Pisetzky, *Il costume e la moda nella società italiana*, Milano, Einaudi.
- LÉVI-STRAUSS 1994: C. Lévi-Strauss, *Guardare ascoltare leggere*, Milano, Il Saggiatore.
- MASDEA-PERROTTI (ed.) 1991: *Napoli-Firenze e ritorno. Costumi popolari del Regno di Napoli nelle Collezioni Borboniche e Lorenesi*, a c. di M.C. Masdea - A. Carola Perrotti, Napoli, Guida.
- MORELLI 1988: R. Morelli, *L'albero e la maschera / Trentino-Alto Adige*, in Falassi (ed.) 1988, pp. 76-89.
- NICODEMI 1958: G. Nicodemi, *Costumi popolari italiani del primo Ottocento*, Milano, pro Ist. Ortopedico G. Pini.
- ORETTI 1993: L. Oretti, «Stavano su fino mezzanotte...». *Per un'analisi delle abilità marginali femminili a Sauris*, in «Metodi e Ricerche», XII/2, pp. 61-94.
- PAONE 1976: M. Paone, *Il costume popolare salentino*, Galatina, Congedo.
- PASTOUREAU 1993: M. Pastoureau, *La stoffa del diavolo. Una storia delle righe e dei tessuti rigati*, Genova, Il Melangolo.
- PERCO (ed.) 1993: *L'abbigliamento popolare tradizionale nella provincia di Belluno*, a c. di D. Perco, Feltre, Pilotto - Centro per la documentazione della cultura popolare (Quaderno n. 11).
- PERROT 1982: Ph. Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIXème siècle*, Paris, Fayard; tr. it.: *Il sopra e il sotto della borghesia*, Milano, Longanesi.
- PERROT 1984: Ph. Perrot, *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin. XVIII-XIXème siècles*, Paris, Seuil.
- POPPI 1988: C. Poppi, *Il bello, il brutto e il cattivo. Elementi d'analisi simbolica ed estetica delle maschere della Val di Fassa*, in Chiocchetti 1988, pp. 7-52.
- QUADERNO 1: Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume, *Quaderno 1*, Venezia, Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia, 1989.
- RAFFAELLI 1979: U. Raffaelli, *Costumi e vestiario nelle valli trentine nel secolo XIX*, in «Economia Trentina», 2-3/1979, pp. 145-170.

- RAFFAELLI 1988: U. Raffaelli, *Indagine preliminare attraverso le fonti scritte e la tradizione orale per uno studio sugli ornamenti popolari trentini. Parte prima. Trentino orientale*, in «Annali di San Michele», 1, pp. 66-87.
- RAFFAELLI 1989: U. Raffaelli, *Costumi e abbigliamento popolare nelle valli trentine nel sec. XIX*, in Ribezzi (ed.) 1989, pp. 35-43.
- RAFFAELLI 1990: U. Raffaelli, *Vestiario e costumi in terra trentina*, in Davanzo Poli (ed.) 1990, pp. 61-66.
- RIBEZZI (ed.) 1989: *Per lo studio dell'abbigliamento popolare*. Atti della giornata di studio «Gatano Perusini a dieci anni dalla scomparsa», a c. di T. Ribezzi, Udine, Arti Grafiche Friulane Civici Musei.
- SANGA (ed.) 1986: *L'abbigliamento popolare italiano*, a c. di G. Sanga, n. monografico de «La Ricerca Folklorica», 1986/14.
- SCHEUERMEIER 1943-56: P. Scheuermeier, *Bauernwerk in Italien der italienischen und rätoromanischen Schweiz*; tr. it.: P. Scheuermeier, *Il lavoro dei contadini. Cultura materiale e artigianato rurale in Italia e nella Svizzera italiana e retoromanza*, Milano, Longanesi, 1980.
- ŠEBESTA 1977: G. Šebesta, *Il «vestito della festa» rompeva la monotonia di una settimana di lavoro*, in «Regione Trentino Alto-Adige», 1977/1-3, pp. 54-65; rist. in Šebesta 1991, pp. 302-316.
- ŠEBESTA 1978: C. Šebesta, *Costumi festivi trentini. Trentiner Feiertrachten*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina.
- ŠEBESTA 1981: G. Šebesta, *Il costume attraverso l'abbigliamento - l'arredamento - l'attività umana*, in Belli (ed.) 1981, pp. 125-142; rist. in Šebesta 1991, pp. 331-360.
- ŠEBESTA 1986 a: G. Šebesta, *Studiare il costume. Le fonti iconografiche e archivistiche*, in Sanga (ed.) 1986, pp. 53-64; rist. in Šebesta 1991, pp. 101-115.
- ŠEBESTA 1986 b: G. Šebesta, *Analisi per un costume maschile e femminile della città di Trento fra il 1800 e il 1850*, suppl. a «Uomo Città Territorio», 1986/125; rist. in Šebesta 1991, pp. 434-451.
- ŠEBESTA 1988: G. Šebesta, *Carneval, carnaval: Il giorno dei vecchi nella Valle dei Mocheni*, in «Uomo Città Territorio», 1988/147, pp. 9-16; rist. in Šebesta 1991, pp. 452-464.
- ŠEBESTA 1991: G. Šebesta, *Scritti etnografici*, San Michele all'Adige, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina.
- ŠEBESTA 1993: G. Šebesta, *Il costume di Scanno*, Scanno, Fond. Tanturri.

- SILVESTRINI 1986: E. Silvestrini, *L'abbigliamento popolare italiano*, in Sanga (ed.) 1986, pp. 5-44.
- TASSONI 1973: G. Tassoni, *Arti e tradizioni popolari. Le inchieste napoleoniche sui costumi e le tradizioni del Regno Italico*, Bellinzona, La Vesconta.
- VÊTEMENT 1989: *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Paris, Ed. Le Léopard d'or.



16.



15.



14.



13.



12.



11.



10.



I COSTUMI MASCHILI DEL TRENTINO

secondo Carl Von Lutterotti (1826-33)

(elaborazione di G.P. Gri, 1994)

- | | |
|-------------|------------------|
| 1. Folgaria | 9. Vigo di Fassa |
| 2. Lavarone | 10. Riva |
| 3. Piné | 11. Ledro |
| 4. Palù | 12. Condino |
| 5. Tesino | 13. Stenico |
| 6. Primiero | 14. Tione |
| 7. Cavalese | 15. Cles |
| 8. Moena | 16. Caldés |



16.



15.



13.



14.



12.



11.



10.



I COSTUMI FEMMINILI DEL TRENTINO

secondo Carl Von Lutterotti (1826-33)

(elaborazione di G.P. Gri, 1994)

- | | |
|-------------|------------------|
| 1. Folgaria | 9. Vigo di Fassa |
| 2. Lavarone | 10. Riva |
| 3. Piné | 11. Ledro |
| 4. Palù | 12. Condino |
| 5. Tesino | 13. Stenico |
| 6. Primiero | 14. Tione |
| 7. Cavalese | 15. Cles |
| 8. Moena | 16. Caldés |



1. Folgaria



2. Tesino



3. Riva e Arco



4. *Ledro*



5. *Cles*



6. *Roveda, Fierozzo*



7. Lavìs, Cembra



8. Tione



9. Folgaria



10. Lavarone



11. Vigo di Fassa



12. Riva e Arco



13. Cles



14. Vallarsa



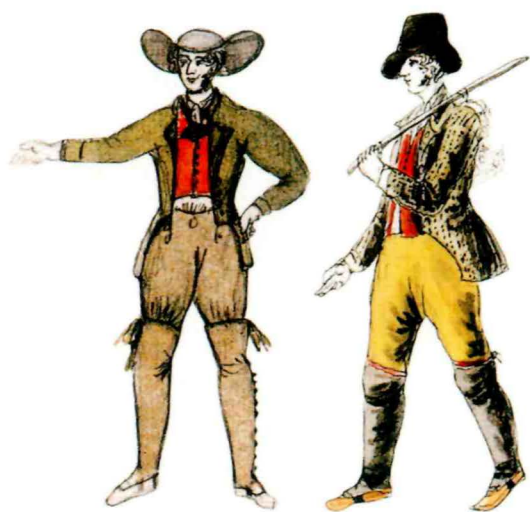
15. Pergine, Fierozzo



16. Lavis, Cembra



17. Tione



18. Fondo

ICONOGRAFIA DEL PAESAGGIO NEGLI ACQUERELLI DI CARL VON LUTTEROTTI

di Aldo Gorfer †

La storia del paesaggio nelle fonti iconografiche

Di particolare valore documentario sono le fonti iconografiche dei paesaggi intese in senso lato e in rapporto alla realtà contingente. Le informazioni che trasmettono servono alla comprensione di quanto, con lo scorrere del tempo, eventi naturali e attività umane contribuiscono alle modificazioni del teatro di scena in cui agiamo. Soprattutto se si pensa che i quadri naturali e i quadri paesistici non hanno subito, almeno fino alla rivoluzione industriale e alla cultura metropolitana contemporanea, quel picco di vertiginose trasformazioni che possiamo osservare nel confrontare il paese reale con il paese delle immagini fissate da artisti (e in seguito da fotografi) del passato. Il rapporto permette di ricostruire un brano, spaziale, dell'intreccio fra cultura e società. In effetti, la documentazione di come era il mondo nei secoli trascorsi, è una sorta di specchio parabolico che riflette la storia di una determinata regione geografica. Il che coinvolge la stessa storia del costume, soprattutto popolare: storia che corre parallela al passaggio in cui trova radici e di cui è un prodotto.

Gli acquerelli di Carl von Lutterotti (1793-1872) ritraggono la situazione paesistica delle maggiori valli del Trentino quale era nel primo quarantennio dell'Ottocento. Vi si ravvisa una proprietà istintiva fra movenze culturali, quali appunto i costumi, e il territorio circostante.

Ci troviamo dinanzi a uno spaccato, seppur limitato, e anche frammentario, di una 'cultura visiva' propria dei viaggiatori del passato. Costoro, siano stati letterati o letterati-pittori, divulgano una testimonianza 'visiva' (o letteraria) diremmo 'parziale': cioè circoscritta all'istintiva attrazione ideologica dell'autore. Nel caso del von Lutterotti, il paesaggio assume un valore complementare, di contorno. L'obiettivo dell'artista era quello di studiare il costume popolare, e solo il costume popolare, lasciando al paesaggio il compito di opportuno contorno esplicativo di un ambiente naturale e umano.

Da tale stereotipo emerge un'affinità formale fra le varie situazioni che si potrebbero definire proiezione di una comunanza ambientale-culturale: in ispecie, la sintesi della cultura trentina in quanto aggregazione, individualmente valligiana, di una pluralità di influenze esterne a loro volta mediate dal comune fattore alpino.

La conseguenza più immediata è la realtà di soluzioni originali, 'trentine'. Vi si coglie la coscienza di un'identità di valle incastonata nel quadro prospettico del paesaggio montano.

L'opera del von Lutterotti è uno dei significativi anelli della grande lezione vedutistica del Trentino e della sua trentinità. Essa equivale a una rappresentazione di fatti naturali che può essere d'arte, documentaria di viaggi, finalizzata a particolari accidenti, internazionale e locale.

I paesaggi trentini nell'arte

Scorci vedutistici tridentini medievali, profani e sacri, ancorati a un racconto che si confonde con la saga, sono riconoscibili nel ciclo trecentesco del gotico internazionale della «Parata dei combattenti» al Castello di Avio, nei quadri dei mesi della Torre dell'Aquila al Castello del Buonconsiglio di Trento, nell'idea-

lizzazione paesistica del ciclo della «Regina di Francia» al Palazzo Nero di Còredo, nella caccia al cervo della «Sala del giudizio» di Castel Pietra, in certi deliziosi fondali della pittura sacra dei Baschenis de Averara e così via.

Altrettanto efficaci, forse perché meno astrattamente espressive, sono le visioni trentine di molte imprese pittoriche cinquecentesche e successive. Si vedano le sequenze dei mesi di Villa Margón, di Palazzo delle Albere a Trento, di Castel Beseno, di Casa Levri a Fiavé, di Villa Bortolazzi a Vattaro, alcuni accenni vedutistici fogoliniani, romaniniani, dossiani al Buonconsiglio di Trento, le pitture della loggia di Castel Campo e di Casa Soldà a San Giovanni di Fassa tanto per menzionare alcuni esempi, non parte di 'racconti' vedutistici, di elevata qualità d'arte e di indubbio fascino. Senza parlare degli scorci vedutistici delle pale d'altare e di molte tele profane.

Documentazioni iconografiche specializzate di paesaggi senza figure, talvolta di derivazione paleocartografica, sono le tempere seicentesche delle fortificazioni e delle valli tirolesi al confine con lo Stato Veneto dipinte da Bartolomeo Lucchese e contenute nel «*Codice Enipontano III*», i coevi acquerelli di Matthias Burklechner al Landesmuseum di Innsbruck, le incisioni di Matthäus Merian il Vecchio, i disegni del «*Codice Brandis*» e così via.

Maggior interesse per la storia 'viva' del paesaggio e del costume popolare assumono le fonti iconografiche dei viaggiatori internazionali. Essi stabiliscono una chiave di lettura di indubbia efficacia perché spesso sono a corredo di fonti letterarie, di diari di viaggio che con Montaigne, Goethe, Heine raggiungono i vertici dell'arte e del pensiero universali.

Ecco, quindi, a iniziare da Albrecht Dürer, le memorie 'laiche' del paesaggio tridentino lasciate dai personaggi del *Grand Tour*.

Nel suo viaggio d'istruzione a Venezia, la sua prima *Wanderschaft* italiana compiuta nell'ultimo decennio del Quattrocento, il grande artista di Norimberga dedicò al Trentino un numero eccezionale di acquerelli 'dal vero'. Essi so-

no considerati tra le più alte espressioni dell'arte di tutti i tempi. Dürer fu colpito dalla pacatezza composita del paesaggio trentino, dalla sua originale varietà. Si tratta di otto dipinti dove il gusto paesistico è ritmato dalle differenze ambientali che dalla luminosità rupestre degli uliveti-vigneti del borgo-castello di Arco si spinge al verde alpino della val di Cembra passando per i paesaggi urbani e fluviali di Trento. C'è pure l'immagine di un mulino in un recesso di rocce porfiriche (valle dell'Avisio? valle dell'Isarco?) con la figura di un disegnatore (lo stesso Dürer?) intento a riprendere i luoghi sul taccuino di viaggio (*Wassermühle mit Zeichner*).

La storia dell'iconografia di viaggio si infittisce nell'Ottocento. Le scelte estetiche si rivolgono preferenzialmente a documentazioni concrete con evidente tendenza all'effetto scenografico.

Le fonti iconografiche straniere e regionali

È l'epopea del *tòpos* del paesaggio reale. Vi si applicarono contemporaneamente i viaggiatori del *Grand Tour* e artisti regionali. La differenza corre, semmai, nella maggior e minor carica di idealizzazione dei significati semantici del paesaggio propria dell'arte. In tutti, o quasi, i quadri vedutistici compaiono figure statiche o in azione. Circostanza, questa, che rientra a pieno titolo nella storia del costume popolare così come avviene per gli ex-voto dei santuari.

Gli artisti 'di viaggio' stranieri, pittori e disegnatori (si ricordano William Brockedon, K. Johann Billmark, J. Duffield Harding, C. Heinrich Knip, Ludwig Lange, J. Jakob Meyer, William Nicholson, M. Frédéric Mercey, Gottfried Seelos, Alois Zimmermann, Michael Neher, Eduard Th. Compton, lo stesso grande Anselm Feurbach, ecc.), quelli regionali e locali (si cita la produzione documentaria e d'arte di Giovanni di Dio Galvagni, Basilio Armani, Agosti-

no e Carlo Perini) e quelli italiani (Giovanni Battista Calderari, Francesco Citterio, F. Odorici, Roberto Garavaglia, ecc.) hanno prodotto un *corpus* di vedute che resta ad attestato visivo del Trentino pre e paleoindustriale.

L'opera del von Lutterotti rientra con dignità in questo vasto capitolo. Finora era praticamente sconosciuta perché inedita. La sua pubblicazione ha il significato di un contributo, per certi versi straordinario, alla conoscenza del paesaggio ottocentesco tridentino.

Sebbene più anziano, il von Lutterotti è contemporaneo di una forbita illustratrice dei castelli del Trentino e del territorio di cui sono gli attori. Si tratta di Johanna von Isser Grossrubatscher (1802-1880) di Novacella. Entrambi sudtirolesi, esploratori di paesaggi. Verso la fine del secolo, e a cavallo del medesimo, Arthur von Wallpach completò il trittico romantico minore dei visitatori grafici tirolesi del Trentino.

Altri pittori-disegnatori tirolesi ottocenteschi d'arte rientrano a vario titolo nella storia delle fonti iconografiche regionali. Si citano Leo von Klenze, Ludwig Neelmeyer, Tony Grubhofer.

Arthur von Wallpach, pusterese di ceppo alsaziano, era poeta e romanziere di una certa fortuna oltre che disegnatore-pittore (1866-1946). Al pari di quella del von Lutterotti la sua opera grafica è rimasta inedita. È contenuta in quadretti di viaggio custoditi nel Castello di Anger, presso Chiusa all'Isarco, dove morì. Egli percorse l'Europa da Amburgo al Trentino a piedi e in bicicletta. Le sue vedute trentine sono garbate miniature d'ambiente. Talvolta sono corredate da commenti e da poesie.

Johanna von Isser Grossrubatscher apprese il disegno da Josef Koppler. Sposò Johann Isser von Gaudententhurm, un funzionario austriaco in servizio in vari distretti giudiziari del Trentino. Ebbe perciò modo di visitare, quasi a tappeto, la provincia disegnando paesaggi con la tecnica «a punta d'argento» (*Silber-neblei-stift*). Il progetto culturale della von Isser Grossrubatscher era in-

teso all'illustrazione dei castelli. La sua predilezione al lirismo è ravvisabile negli scenari 'a piena aria' doviziosi di particolari 'minori'. Così mentre i castelli rimangono il soggetto primario delle composizioni, gli spazi vedutistici coinvolgono la narrazione geografica, morfologica, biologica e umana. I primi piani sono dedicati all'azione delle figure attraverso le quali si coglie l'essenzialità documentaria del costume-economia-tecnica-società. La descrizione si svolge al cospetto dell'ordine urbanistico delle sedi umane, dei paesaggi agrari, pastorali, forestali, culturali, in uno spartito di implicito impegno folcloristico. Come negli acquerelli e negli schizzi preparatori del von Lutterotti, l'attenzione dell'autrice è rivolta con convinta esattezza, seppur venata di immaginario, alla qualità dell'ambiente, specie della vegetazione che è botanicamente classificabile con bastevole credibilità.

Le 'punte d'argento' della von Isser sono conservate al Landesmuseum di Innsbruck. Sono note perché sono state pubblicate e commentate, e perché sono di frequente usate a documento di come erano i castelli un secolo e mezzo fa.

L'impegno folclorico-naturalistico del von Lutterotti

La produzione trentina del von Lutterotti si distingue per il cromatismo proprio dell'acquerello. Vi si rilevano l'abilità accademica del disegno e la serietà della preparazione documentaria degli schizzi 'di campagna'. Oltre che a disseno artista, egli era un buon etnografo e un naturalista.

Il Ferdinandeum di Innsbruck possiede, infatti, un suo diario e un suo erbario. La sua attenzione sembra tuttavia orientata verso i costumi popolari. Già il Mercey ci lasciò in «*Tyrol et le Nord d'Italie*», edito a Parigi nel 1833, un disegno acquerellato di nove costumi tirolesi, quasi una fotografia di gruppo scatta-

ta sulla scena delle montagne e di un castello sulla rupe. Al Mercey, pittore, saggista, storico dell'arte, romanziere, interessava la ripresa grafica del paesaggio, la documentazione del paesaggio reale. Si vedano il disegno del Ponte Alto sul Noce in val di Non, l'affollato scorcio popolare della Prepositura di Trento, la tempesta nel porticciolo di Torbole. Le figure erano complementari. Agli usi e costumi dei popoli che incontrava dedicò, invece, la scrittura.

Per il von Lutterotti la pittura di paesaggio è un opportuno corredo dell'elaborata rappresentazione dei soggetti figurativi.

Evidente è l'impegno 'fotografico' dei personaggi nel loro abbigliamento festivo. Personaggi che sembrano messi in posa su ampie visioni delle valli di cui erano gli attori. Tale atteggiamento scenografico perseverò nell'arte fotografica pionieristica, allorché si usava porre i soggetti da ritrarre in studio su sfondi naturali, architettonici, 'locali' o 'fantastici'.

Dalla staticità da 'modelli', da 'belle statue' delle figure in costume, risaltano accenni a utensili delle attività economiche, contadine, artigianali, mercantili.

Ecco allora la gerla dei merciaioli ambulanti (*cràizera*) e il falchetto da grano (*sésła*) della valle di Piné, la rete dei pescatori del Garda, l'asino da soma e da lavoro della val di Ledro, il lungo bastone da pastore di Moena, Lodrón, Lavarone, i bastoni dei contadini-boscaioli di Folgaria, Cles, Piné, Primiero, Cavalese, la gerla del montanaro di Sagrón (*dèrlo*), le gerle (*cestón*) dei contadini nonesi, le ceste, i cestelli, i panieri di vimini delle contadine. Nel quadro intitolato «Lodrone» (TAV. 12) una donna è seduta su d'una gerla (*gèr-la*) capovolta.

Sfuggevoli sono le informazioni folcloriche. Esse sembrano riassunte nei costumi policromi con i quali il von Lutterotti cerca di cogliere i caratteri culturali popolari delle singole valli.

Altro fattore ripetitivo sono i cappelli e le calze maschili. I cappelli schiac-

ciati a larghe tese dei contadini delle Alpi compaiono negli acquerelli dedicati a Cavalese, Moena, Vigo di Fassa, Tesino, Palù dei Mòcheni, Tione, Caldés. Generalizzate sono le calze maschili. Le ghette (in trentino, *ghéta*, *ghetón*) sono menzione di un ambiente 'specializzato'. Si osservano nei quadri di Pieve di Ledro, Lodrone, Cles, Beseno e Tione.

Siffatte puntualizzazioni ci sembrano giovevoli per la comprensione, seppur sommaria, indiretta, delle proprietà ambientali e delle attività umane tradizionali a esse legate e delle quali i personaggi impaludati sono elevati a simbolo, ad allegoria.

In sei acquerelli, la ripresa pittorica 'di gruppo' è scortata da un alberiquinta e, in quattro, da staccionate. Gli alberi non sono facilmente identificabili se non nella generalicità delle latifoglie. Solo nell'acquerello di Piné l'alberiquinta è una conifera, un abete rosso (o larice?). Le staccionate (*stropàie*) sottolineano lo schema alpino delle barriere dei prati, dei campi, lungo le strade, onde impedire il pascolo brado del bestiame.

Un brano di storia ambientale

I paesaggi lutterottiani appaiono piuttosto manierati pur nella risonanza del mondo reale colto in un momento di ristagno economico-tecnologico del primo periodo tridentino della Restaurazione. Da quanto risulta dalle date degli schizzi preparatori, il von Lutterotti era in Vallarsa alla vigilia del Natale 1827, due anni dopo in Primiero, nel 1832 a Moena, nel 1837 a Vigo di Fassa. Castel Cles rappresentato come era avanti l'incendio del 1825 potrebbe anticipare di qualche anno le sue esplorazioni 'di studio'. Un viaggio decennale, dunque, compiuto a più riprese. Il che gli permise di conoscere il Trentino e di rinverdire il suo italiano. Dalle notazioni apposte sugli acquerelli e sugli schizzi (espli-

cativa è la dedica dell'«amico» Luigi Negrelli sul quadro dell'incontro al passo Cereda della venditrice di uccelli con il montanaro - DIS. 26) risulta che la sua conoscenza linguistica dell'italiano era sufficiente per comprendere e farsi comprendere.

Egli viaggiava a piedi, preferibilmente in carrozza. Una fucilata buscata nel 1809 a Innsbruck durante uno scontro tra napoleonici e hoferiani, gli aveva lasciato, infatti, un difetto deambulatorio. Da quanto si può cogliere dai suoi paesaggi, egli accostò, talvolta assemblandoli, vari elementi raccolti negli schizzi, onde conferire ai singoli acquerelli il significato di sintesi di valle. Si tratterebbe, insomma, di una sorta di idea, di 'spazio simbolico' pittorico giovevole a dar risalto alla 'geografia culturale' e alla 'storia naturale'. Con l'avvertenza che più di paesaggi metaforici, si tratta di 'videate' panoramiche, di proiezioni di immagini che dalle figure, in costume, del primo piano, ottengono unità allegorica.

La testimonianza pittorica del von Lutterotti riguarda il paesaggio forestale, le colture, le baite, i masi, le case, le case di villaggio, l'architettura rurale, lo svolgersi delle catene montuose, i castelli, i simboli popolari del sacro.

Il paesaggio forestale appare frammentato. Tale formulazione, che è singolarmente geometrica, è forse un'eco iconografica dei disboscamenti a scopo pastorale, agrario, commerciale, industriale. Disboscamenti che, sappiamo, raggiunsero, verso la metà dell'Ottocento, dimensioni allarmanti tanto da indurre le autorità governative a emanare severe leggi di tutela.

Il paesaggio umanizzato

Il paesaggio agrario è tratteggiato con una certa cura, del resto limitata, nei particolari essenziali: viti sposate agli aceri campestri e uliveti a ciglioni nell'Al-

to Garda; piantate a gelsi con viti nel tratto lagarino di Castel Beseno: viti a filare nella piana di Caldonazzo, sui terrazzamenti della vicina collina di Brenta e di quella di Castel Cles; piantate a gelsi a Tione; prati alberati a noci nelle Giudicane Esteriori (*Stenico*); modulazioni «*a bocage*» a Caldés, Piné, Lodrone, forse a Moena: chiusure (*cesura*) a Primiero. I campi sono di tipo aperto. Le staccionate confinarie sono rare.

Le baite (*cà da mónt* nella «Busa di Tione», *masàdeghe* nel Banale, *fenili* nella valle del Chiese, *tabiadi*, *tobià*, *tobiéz* nella valle del Cismón e nelle valli dell'Avisio, ecc.) fraseggiano il paesaggio di Moena, Tesino, Primiero, val dei Mòcheni, Piné, Tione, Caldés.

I villaggi sono di tipo accentrato. Sono raccolti attorno alla chiesa. Oppure sono organizzati a casolari con chiesa in positura concentrica (Cavalese, valle dei Mòcheni, Piné, Moena, Vigo di Fassa, Tione).

L'edilizia spontanea risulta rettamente specchio dell'ambiente geologico, biologico, culturale. Dimore rurali con il tetto di paglia (*Stenico*), di paglia e di scandole (Tione), di scandole (Moena, val dei Mòcheni, Vigo di Fassa, sembra Piné, Pieve Tesino dove le scandole sono trattenute da pietre), di coppi e tegole (Calliano-Besenello), di coppi e scandole (Primiero, Cavalese, sembra Lodrone). Molte dimore sono corredate di ballatoi (*pontesèi*, *balaóri*, *solâr*, *barcóns*, *piòl*, ecc.).

I ponti sono di legno (Moena, Palù, Cavalese, Primiero, Torbole) tranne quello sul rio Cavallo (loc. Rossbach), sulla strada internazionale atesina, guardata da Castel Beseno. Il von Lutterotti lo ha disegnato nella sua antica maestà murata ad arcate.

I motivi esplicativi del paesaggio sacro contadino sono le croci di legno e le edicole di pietra. Una croce di legno con tettuccio s'innalza nei prati dei masi di Moena, una grande «croce delle tempeste», il *Wetterkreuz* dei tirolesi, protegge scaramanticamente le campagne attorno al villaggio di Lodrone, una cro-

ce svetta accanto a un maso su d'un rilievo pedemontano a picco sulla Pieve di Primiero.

Tabernacoli lapidei retti da stele o poggiati sulla roccia si notano negli acquedotti di Stenico, Piné, Lodrone.

Elementi paesistici di indubbia valenza documentaria sono i castelli. Alcuni (Santa Barbara di Lodrone, San Giovanni di Bondone, Pénede di Nago, Rocca di Samoclevo) sono stati colti nella monumentalità delle rovine. Si sospetta che il von Lutterotti li abbia considerati nel loro ruolo, effettivo, di riferenti storici del territorio.

Altri sono colti nella loro interezza architettonica-urbanistica (Caldés, Cles, Stenico, Beseno). Di altri, ora scomparsi o dei quali rimangono labili tracce, ci ha tramandato la siluetta (Torre di Vigo di Fassa, Torre dei Sicconi a Caldonazzo, Rocca d'Anfo sulla riviera bresciana del lago d'Idro). Altri, infine, si alternano ai villaggi delle prode vallive o si stagliano sull'orizzonte delle medesime (val di Non, Giudicarie Esteriori).

Il paesaggio morfologico, idrografico, biologico

Notazione grafico-cromatica importante per la conoscenza degli ambienti naturali premoderni è la rappresentazione delle caratteristiche morfologiche, idrografiche. Essa risente, forse inconsciamente, del pittoresco decorativo dell'Età dei Lumi. La visione delle montagne e delle catene montuose è approssimativa, schematizzata, più immaginata che descritta nelle sue forme reali. Rammenta i profili seghettati, a piramide, alternati ai cosiddetti «coni di talpa», ma con maggior impegno vedutistico, della cartografia antica o le «montagne lunari» leonardesche o dei paesaggi pittoreschi delle incisioni sei-settecentesche. Da aggiungere l'osservazione, doverosa, che l'andamento grafico segue

un diagramma a spigoli acuti, frastagliati, nei quali sono leggibili talune morfologie reali.

Le menzioni idrografiche sono meno fantastiche. Riguardano: un accenno ai ghiacciai dell'Adamello (Tione), pare della Presanella-Cevedale (Caldés); i laghi di Garda, Caldonazzo, Levico, Ledro, Idro; i fiumi e i torrenti Brenta, Avisio, Sarca, Noce, San Pellegrino, Gambis, Massangla, Santa Barbara, Cavallo, Cismón, Canali, Arnò, Centa, Fèrsina.

C'è, inoltre, un rapido riferimento alle cascate (Ledro, Lodrone, Primiero) alle «piramidi di terra» (Palù) e a situazioni di frana (Primiero, Palù, Tione, Cles, Vigo di Fassa).

Conveniente definizione formale si riconosce nel paesaggio biologico. Presoché assenti sono gli animali tranne che nell'acquerello di Pieve di Ledro. Più convinzione illustrativa si coglie nel paesaggio vegetazionale. Quasi pignolesca è l'attenzione grafico-cromatica alla flora erbacea dei primi piani dove sono riconoscibili con sufficiente sicurezza le specie ritratte.

La flora arboriforme è meno identificabile. Sembra sia stata dipinta verso il cadere dell'estate o ai primi freddi d'autunno.

Le formazioni di abete rosso (*péc*), forse frammiste ad abete bianco (*avéz*) fraseggiano geometricamente le pendici montane. Rammentano il fondo vedutistico quattrocentesco della crocifissione bascheniana della parete absidale della chiesa cimiteriale di San Felice di Bono nel Bleggio. Con maggior o minor persuasione, a seconda degli acquerelli esplicativi della varietà tridentina dei 'piani vegetazionali', sono identificabili, seppur con le dovute riserve suggerite dall'emozione pittorica: il cipresso, l'ulivo, il salice, il pioppo cipressino, il noce, il gelso, la quercia, il faggio, l'acero campestre, l'ontano; forse il castagno, il tiglio, l'acero, il frassino, il nocciolo.

Ne risulta un «paesaggio a parco» in cui il bosco montano delle conifere scende ad abbracciare il bosco delle latifoglie e le alberate agrarie.

L'intreccio fra paesaggio naturale e paesaggio culturale

L'intreccio fra paesaggio naturale (*Naturlandschaft*) e paesaggio culturale (*Kulturlandschaft*) è evidente sebbene appaia 'complementare' allo statico elemento umano-folclorico dei primi piani. Cosa che limita il vigore del paesaggio antropologico in se stesso relegandolo alla mera comparsa di personaggi in atteggiamento estensivo dei loro paludamenti.

C'è nei paesaggi lutterottiani una tendenza, del resto contenuta, garbata alla spettacolarità idillico-bucolica ripresa a tutto campo e posta nella cornice dell'orrida asprezza delle montagne.

La produzione figurativa dei paesaggi tridentini dei viaggiatori tirolesi della prima metà dell'Ottocento è un piacevole amalgama di reale e di immaginario. Lo si nota negli acquerelli lutterottiani dove l'astrattezza (paesaggi forestali, paesaggi agrari, paesaggi lacustri, paesaggi fluviali, paesaggi montani) e la concretezza (paesaggi giudicariesi, paesaggi fiemmesi, paesaggi nonesi, paesaggi priemerotti ecc.) geografiche riconducono alla contemplazione dell'arcaico panorama delle valli.

In effetti, l'eredità iconografica tridentina lasciataci dai viaggiatori del *Grand Tour* e da tutti gli altri esploratori-artisti, è essenziale per la conoscenza dell'evoluzione e della trasformazione tumultuosa per non dire drammatica, dei paesaggi.

Nella seconda metà del secolo ai pittori si aggiunsero i fotografi. Nel Trentino fu l'epopea di Giovanni Battista Unterveger, uno dei pionieri della nuova arte. La comparazione delle fonti iconografiche con quelle fotografiche è di avvincente utilità e attualità per la comprensione della frontiera tra l'idealizzazione estetica delle prime e il realismo pratico delle seconde.

Gli schizzi preparatori

Nelle sue peregrinazioni, il von Lutterotti usava memorizzare sul suo taccuino appunti documentari sia dei costumi popolari che dei paesaggi. Egli ebbe modo di cogliere il Trentino prima della rivoluzione stradale della metà del secolo XIX quando le strade storiche evitavano i fondovalle paludosi, toccavano ogni villaggio con divertenti saliscendi, affrontavano valichi montani oggi sottesi, dimenticati. In tal modo egli trasmise una memoria viva del Trentino contadino postnapoleonico.

Gli schizzi riguardanti i costumi popolari sono delineati con applicazione diremmo scientifica. Lo si desume dalle fitte notazioni esplicative delle singole parti delle vesti, dalle calzature ai copricapo.

I disegni sono a lapis e a carboncino, talvolta sono colorati. Sono catalogati per «giudizio distrettuale». Il *Landgericht* equivaleva alla saggia suddivisione giurisdizionale-politica-amministrativa del decentramento austriaco.

Non risulta che tutti gli appunti grafici di viaggio siano stati tradotti, e rimeditati, negli acquerelli. Di alcuni non si trova traccia. Si citano: Castel Salorno o Castel Hadelburg («*Salurn*») arroccato su due arditissimi speroni calcarei; la gola della Rocchetta («*Rocchetta*») con la svelta arcata a pieno sesto del ponte di San Cristoforo, il castello medievale prima che fosse abbattuto per costruire al suo posto il forte austriaco (1861) (DIS. 4), la Torre di Visione, elementi storici monumentali scomparsi: il complesso architettonico del santuario-eremo di San Romedio («*Romeno. S. Romedio*») ben alto sullo spericolato obelisco di roccia, il ponte sul torrente che bagna la gola, gli abeti che aggrediscono i versanti rupestri (DIS. 3); i primi piani dei panorami di Vigo di Fassa, Moena, Lodron, Caldés.

Nell'abbozzo raffigurante tre figure in costume tesino, è riconoscibile una quercia. Esplicativi sono i particolari derivati dall'ambiente, dall'economia, da-

gli usi e costumi valligiani: il grappolo d'uva nella mano del contadino di Viarago («*von Viaraggio bei Pergine*»), i cacciatori della Vallarsa («*Valarsa*» o «*Val arsa*») che portano il fucile a tracolla o imbracciato; il barilotto del contadino di Ledro («*Val di Ledro*»); il cappello messo in mostra ostentatamente da una donna di Ledro, forse a riferimento simbolico dei cappellifici fiorenti nella valle fin dal secolo XVI; il falcetto del contadino giudicariense («*Judicarien*»): la frusta impugnata dal carrettiere che calza le ghette della bassa val del Chiese («*Lodron und Storo*»); la bisaccia («*Landgericht Cles*») e lo zaino («*Landgericht Fondo*») dei contadini nònesi; il rolo di corda sulle spalle dell'uomo di Fierozzo («*Fierozzo. Landgericht Pergine*»); la bisaccia dell'uomo di Roveda («*Roveda. Landgericht Pergine*»); il cesto di vimini a bilancino del bastone sulle spalle del contadino cembrano («*Thale Cembra und Grumes*»), la filza di uccelli morti (*fila de ausèi*) in mano alla contadina primierotta (vedi la notazione di Luigi Negrelli).

Gli schizzi dal vero abbracciano perciò una consapevolezza ambientale più vasta di quella degli acquerelli, perché contengono informazioni su diverse materie 'di studio' e di singoli particolari vedutistici, strutturali, tipologici, folcloristici.

Gli acquerelli, invece, propongono una narrazione corale che utilizza le testimonianze di viaggio in quanto strumenti giovevoli a identificare il carattere della valle. Se ne ricava un esito di indubbia efficacia paesistica, pur nella modestia artistica; soprattutto una validità documentaria, naturale, culturale, umana, che è lo specchio, sonoro, delle emozioni contemplative del von Lutterotti.

CENNI DI INTERPRETAZIONE ICONOGRAFICA DEI PAESAGGI

1. «Talbewohner von Folgaria (Schloss Beseno)»

Valligiani di Folgaria. Castel Beseno.

È un collage pittorico su osservazioni di viaggio: valligiani in costume di Folgaria al cospetto dello scenario altolagarino di Calliano, Besenello, Castel Beseno, il ponte ad arcate sul rio Cavallo, un tratto della grande strada atesina.

Il primo piano è minuziosamente intrecciato di particolari floristici, erbacei ed arboriformi. Lo scenario è visto da occidente, forse dalla sponda sinistra dell'Adige avanti la deviazione della metà Ottocento.

Il von Lutterotti ha disegnato l'organizzazione urbanistica 'di strada' del borgo di Calliano e la gran cipolla del campanile di San Lorenzo che non era stata ancora sostituita dall'attuale cuspide schiacciata. I tetti sono coperti di coppi rossi, caratteristica edilizia-cromatica della Vallagarina. Le dimore rurali si avvicinano a quelle signorili.

Di Besenello risalta il prospetto a timpano della pieve di Sant'Agata fiancheggiata dall'alto campanile. Il paesaggio agrario è quello dei vigneti alberati a gelsi. Ornamenti naturali dominanti sono i pioppi cipressini, le formazioni forestali di conifere dei versanti montani, i lembi di bosco a carpino e a orniello, il ceduo del versante ovest del dosso la cui sommità è interamente occupata dalla maestà monumentale di Castel Beseno che appare ancora provvisto dei tetti.

Ben tracciata è la strada del Gac che vi sale. Sull'affusto della torre centrale sono dipinti i colori di Casa d'Austria, particolare, questo, inedito.

Il dosso castellare è autentico protagonista della veduta. S'innalza tra le pendici nord del monte Padella e quelle sud della Scanucchia. Nella valle del rio

Cavallo sono segnati i masi di Mezzavalle. Lo sfondo è orlato dall'altopiano di Folgaria guardato dalla vetta rupestre del Cornetto della Vigolana.

2. «Lavarone. L[and] gericht Levico den Caldonazzo»

Lavarone. Distretto di Levico e Caldonazzo.

È probabile che si tratti di un collage: in primo piano i costumi di Lavarone sono ritratti sull'orlo ideale dell'altopiano affacciato sulla conca dei laghi di Caldonazzo e di Levico.

Il paesaggio è visto 'a volo d'uccello'. La riviera del lago di Caldonazzo è intensamente coltivata a viti a filare con pioppi cipressini, alberi da frutta e ontani.

Il corso d'acqua in comunicazione con lo specchio lacustre fra una macchia di ontani e un lembo di cannette sembra riferirsi a un ramo delle sorgenti del Brenta (loc. *la Brenta*, l'altro ramo è emissario del vicino lago di Levico).

I vigneti presentano una continuità con quelli, terrazzati, dell'erto versante sud della collina di Brenta, lo spallone che separa il lago di Caldonazzo dal lago di Levico.

La vetta è coronata dalla chiesetta di San Valentino. È lunga e stretta, segue la morfologia della lama di roccia. Ha il campanile a vela. Le è addossata la casetta dell'eremita. Più in là è accennato il bosco di conifere della val de l'Orco che scende dal lariceto dell'Alberé. Le sponde occidentali del grande lago sono sfumate. Si riconosce (sopra la baia con ontani, a sinistra) il colle de le Rive sul quale s'innalza la torre di Castel Nuovo, detta la torre dei Sicconi. Fu fatta saltare dagli austriaci nel luglio 1915. Più in là c'è Calceranica con la chiesa pievana dell'Assunta, quindi Castagné, la chiesa di Santa Caterina e masi.

Il massiccio montuoso centrale è la Marzola. Sullo sfondo, a sinistra, emerge la Vigolana, a destra lo spallone di Cima d'Orno oltre il quale si staglia la Paganella (?).

L'acquerello è una rielaborazione manierata dello schizzo di viaggio.

3. «*Thal Piné. Landgericht Civezzano*» - Val di Piné.

Distretto di Civezzano.

Pare che la veduta rappresenti l'alta valle di Piné, in particolare la regione di Bedollo, i suoi masi, la chiesa di Sant'Oswaldo. Problematica è l'identificazione delle montagna all'orizzonte. Forse si tratta delle Pale dei Vasoni, di Fregasoga, di Spruggio, del monte di Segonzano. Tuttavia l'orientamento del settore absidale della chiesa, così come è stato dipinto, potrebbe trarre in inganno. A meno che la rappresentazione non sia conseguenza di un'idealizzazione. L'assenza dei laghi, uno dei fattori panoramici più vistosi, conosciuti, fotografati, della valle, servirebbe a confermare una predilezione lutterottiana di viaggio a un romantico particolare dell'alta valle di cui Bedollo e la sua isolata chiesa sul dosso verde sono il corredo paesistico essenziale.

Il paesaggio agro-pastorale-forestale appare, pure esso, manierato. È alternato da formazioni di conifere che mostrano i colori dell'autunno. Il tabernacolo di pietra su d'una stele è elemento non più ritrovabile nella valle. La conifera al cui tronco si appoggia il contadino del primo piano sembra un larice.

Lo schizzo preparatorio è limitato alle due figure. Manca, almeno che si sappia, un riferimento al paesaggio. Forse il von Lutterotti si soffermò nella zona durante il viaggio verso la val dei Mòcheni per la strada della Regnana e del Redebùs; oppure al suo ritorno.

4. «*Thal Palù. Landgericht Pergine*» - Valle di Palù. Distretto di Pergine.

Questa visione dell'alta val del Fèrsina, conosciuta anche come val dei Mòcheni per via della popolazione antico-tedesca che l'ha colonizzata e che vi abita, dipinge un paesaggio montano spoglio, essenzialmente prativo, i due versanti del torrente erosi dalle frane (a sinistra) e istoriati da un gruppo di piramidi di terra. I particolari sono la proiezione geologica, rilevata attentamente dal von Lutterotti, della tormentata vicenda geomorfologica della valle e dalla potenza dei suoi depositi morenici dove sono sparsi i masi.

I personaggi del primo piano alludono alle caratteristiche della valle fatta di contadini, di minatori, di merciaioli ambulanti (*cròmeri*).

La gerla di legno (*cràizera*) poggiata su d'una pietra presso l'uomo seduto è il simbolo parlante della radicata economia dell'emigrazione stagionale.

Il ponte ligneo di sinistra (privo di parapetti) ai piedi dell'alta rupe strapiombante raffigurerebbe il collegamento fra le sue sponde stabilito nella gola della *Klòm*. L'edificio più a monte sarebbe un mulino.

Sul largo terrazzamento di destra sono rappresentati i masi, di legno e di pietra, di Fierozzo, la chiesa di San Felice e, sull'ardito Dossalt, l'antica chiesa di San Lorenzo, si dice costruita dai minatori, di cui oggi rimangono le tracce e il campanile. Sulla sponda opposta incedono i masi e la chiesa di Santa Maria Maddalena di Palù.

Le montagne all'orizzonte sono forse il Rujòk e lo Schwarzkof-Slimberg.

L'acquerello è il completamento pittorico dello schizzo di viaggio intitolato «Palù». Il von Lutterotti visitò anche Roveda. Così risulta dai suoi disegni di donne e di uomini in costume tradizionale.

5. «*Tesino La[and]. Gericht Strigno. Dorf Pieve*» - Tesino.
Distretto di Strigno. Paese di Pieve.

Il von Lutterotti sarebbe giunto nella conca di Tesino venendo da Strigno e da Bieno. Sembra infatti che egli abbia ritratto Pieve dalla strada che scende dalla Forcella, il modesto spartiacque fra il bacino della Chieppena e quello del Grigno.

Il borgo appare sinteticamente disteso, sul pendio terrazzato. L'allineamento dei rioni, che il von Lutterotti non ha annotato badando piuttosto al percorso della strada maestra, è collegato in verticale da erte viuzze acciottolate (loc. *codolie*).

Esse confluiscono nella strada maggiore e spesso la intersecano.

L'inquadratura del secondo piano (dopo il muretto a cui è appoggiato l'uomo in costume) è dato dall'ordinato bosco di tigli con aceri e frassini (?). Esso segna il limite basso dell'acclività prativa, orlata superiormente dalla fascia boscata, conclusa dalle rupi strapiombanti del Palco, contrafforte meridionale del monte Silana. Esse, le rupi, sono di calcare rosso. Il von Lutterotti ha preferito tingerle di verde.

Il quadro è tuttavia dominato dalla gotica chiesa pievana di Santa Maria Assunta.

Più oltre è osservabile la chiesa votiva di San Sebastiano eretta dalla comunità in occasione della peste bubbonica del 1479.

Le case sono delineate con il tetto a due ripide falde coperte di scandole assicurate da pietre, timpano chiuso, ballatoi.

A destra, al di là della piana della Campagna, della collina morenica di Dané e delle erosioni del vallone del Grigno, s'intravede Castello Tesino e i suoi tre campanili, Sant'Ippolito, San Giorgio, Santa Maria delle Grazie.

Le montagne che chiudono la valle fanno pensare alla fantasiosa figurazio-

ne del massiccio granitico di Cima d'Asta (al centro) e a un versante del gruppo calcareo Agaro-Còppolo (destra).

L'acquerello è una libera rielaborazione mnemonica di precedenti annotazioni grafiche di viaggio «*Aus dem Thale Thesino Landgericht Ivano*» (1826?).

6. «*Pieve di Primiero*» - Pieve di Primiero.

A quanto sembra, l'acquerello è un arrangiamento fra il panorama, reale, del tronco superiore della valle di Primiero e le due figure del primo piano. Queste ultime sono una copia del disegno acquarellato «Primiero» che Luigi Negrelli dedicò, nel 1829, «all'amico Carlo de Lutterotti». La didascalia che lo correda è esplicativa dell'insolita scenetta: «Un montagnaro di Sagron incontra sulla montagna di Cereda sua comadre, che va' a vendere uccelli a Primiero». In effetti la donna tiene nella destra una filza di uccelli morti (DIS. 26).

La veduta è documentatamente esplicita. Sembra sia stata presa dalla strada del Molarén, venendo da Mezzano. A sinistra campeggia la mole gotica della chiesa pievana di Santa Maria Assunta con il cimitero a lato. Alla sua sinistra, le case di Pieve, la vecchia canonica e la chiesa di San Martino sono disposte sul conoide di Guastaia.

Il rio scende precipitosamente nell'incisione fra le baite del Colaór e delle Guastaie. A destra della chiesa, all'inizio della Rivéta, si scorge la casa natale di Lugi Negrelli dietro alla quale s'innalza il Palazzo delle Miniere con uno dei suoi lunghi sporti. Presso il ponte di legno sul Cismón, ai piedi delle coste del Bedolé, si distende il villaggio di Fiera con la chiesa-santuario della Madonna dell'Aiuto. Sulla sponda opposta del torrente (sinistra orografica) sono rappresentati il palazzo Someda con la chiusura, il torrente Canali con il villaggio di Tonadico e la chiesa di San Vittore alta sul colle. Più oltre c'è Sirór. Sulle nu-

de pendici sovrastanti sono accennati i masi di Ronchetti, Strine, Pianezze, Poline, ecc.

Il paesaggio montano è dolomitico. Si riferisce alle Pale di San Martino a destra (sinistra orografica) e al centro della valle che sale a San Martino di Castrozza ai contrafforti terminali della catena del Lagorai a sinistra. Marcate sono le erosioni torrentizie e le situazioni di frana.

7. «*Thal Fleims. Cavalese*» - Val di Fiemme. Cavalese.

L'apertura del cielo e i vasti orizzonti sono amabili prerogative dei panorami della valle di Fiemme. Le altre sono le peccete, le morbidezze degli spazi pratici, il succedersi dei villaggi sui terrazzi vallivi in destra Avisio, la robusta identità culturale.

L'acquerello le indica con colorita visione topica ponendo a centro del paesaggio Cavalese, «capitale» di comunità di valle.

Il borgo si allunga verso la chiesa pievana di Santa Maria Assunta e il dosso su cui sorge, luogo alberato a tigli, di convergenza storica comunitaria. La chiesa domina il solco dell'Avisio dall'alto della scogliera verde. La corona delle montagne appare idealizzata. Si possono riconoscere (da sinistra a destra) il monte Rocca, il Cucàl, i Cornacci e, dopo l'incisione del rio Stava, un accenno al Lattarone, forse alle pale di San Martino, le cime della catena terminale del Lagorai.

Alcune notazioni permettono di cogliere il senso del realismo pittorico: l'elaborata cuspide del campanile pievano, opera di Giuseppe Alberti, in vetta alla quale sembra di scorgere il parafulmine ivi issato, uno dei primi nel Trentino, verso gli anni Venti dell'Ottocento: la cappella dei Sette dolori di Maria ricostruita nel 1830; la torre della chiesa dei santi Sebastiano e Rocco sopraelevata nel 1805 e il coronamento merlato sopra l'orologio eseguito nel 1830 dopo i danni del fulmine.

La struttura del paesaggio è abilmente geografica: le anse dell'Avisio, il ponte dei Masi, le staccionate, le chiome delle querce, le fasce della foresta montana, la torre di San Valerio (destra) e il rio Gambis, trasposizione d'effetto scenografico.

L'acquerello corrisponde allo schizzo preparatorio di viaggio.

8. «*Moena in Fleims*» - Moena in Fiemme (*sic*).

Le informazioni trasmesse dall'acquerello sono spettacolarmente eloquenti del paesaggio di Moena quale era 162 anni fa. L'immagine proietta un placido recesso dolomitico dove l'uomo si era insediato con sapiente opportunismo.

Il panorama è dominato dalla gotica chiesa di San Vigilio così come era dopo la ricostruzione cinquecentesca. Occupa la sommità della collina di Zavarà. Un grande abete rosso s'erge al margine di un campo chiuso. L'antica chiesetta di San Volfango appare addossata allo sfrecciante campanile.

I masi rappresentano i «cantoni» in cui tradizionalmente è organizzato il villaggio, oggi concentrazione turistica, sulle due sponde dell'Avisio. Il ponte di legno scavalca il torrente San Pellegrino. È a schiena d'asino ribassata. Curiosamente è fornito del solo parapetto di monte.

Il torrente irrompe nell'Avisio. Il quale, poco dopo, riceve in destra il contributo del rio Costalunga una volta detto l'«acqua de Costa longa».

La strada maestra prosegue verso la china di Someda messa ad arativi. Le dimore hanno il tetto a due spioventi coperti di scandole, timpano chiuso, sopra strutture lignee, ballatoio sottogronda, ingresso servito da una doppia scala. Il paesaggio agrario è partito da staccionate. Verso Someda, sulle coste occidentali verdi del Pizmeda, i prati sono quadrettati da siepi (?). Una croce di legno con tettuccio scorta la strada e il cantone centrale. Dietro il groppone boscoso

del Pizmeda emergono le cime del gruppo dei Monzoni. All'orizzonte si stagliano, sfumate, le Dolomiti Fassane. L'acquerello è una rielaborazione del disegno di viaggio, datato 1832 (DIS. 2). Le figure nascondono il solco vallivo verso Soraga, un secondo ponte sul San Pellegrino e il gruppo di case, dai larghi fienili lignei, in destra torrente.

9. «*Vigo di Fassa*» - Vigo di Fassa.

La veduta della media e alta val di Fassa è posta dal von Lutterotti a teatro di scena del gruppo in costume. L'accostamento assomiglia ad un montaggio fotografico che la cura, quasi 'ritagliata', della flora del primo piano sottolinea.

L'apertura della veduta della valle dolomitica è, invece, ripresa 'a tutto campo'. Le sedi umane si svolgono sulle due sponde dell'Avisio fra un largo arpeggio di spazi verdi dove le geometriche formazioni lineari dei pecci propongono scorci di paesaggio «*a bocage*». In secondo piano, a sinistra, sembra di scorgere un ampio arativo orlato, in alto, da una breve teoria di latifoglie alternata a conifere.

Altro elemento morfologico ben segnato è il vallone del rio di Vaè la cui ripa sinistra appare fortemente dilamata. Sul suo conoide si allarga Vigo di Fassa con la massiccia torre (*la Torn de Vich*) medievale, crollata nell'ottobre 1925, ora praticamente scomparsa. Era la sede feudale del massaro del Principe vescovo di Bressanone. Fino al 1818, la valle era inclusa in quella diocesi. La torre era detta la *Masseria di corte di sopra*. Era unita da un portico (*portegàl*) alla *Masseria di Sotto* che il von Lutterotti vide.

Sul dosso verde del Ciaslir troneggia la chiesa-santuario di Santa Giuliana. Il vicino Col de Me era il luogo delle feste comunitarie Fassane.

La grande chiesa presso l'Avisio (a destra) è la pieve della valle. È dedicata

a San Giovanni Battista ed è antichissima. Più in su, sempre in destra Avisio, si scorgono Pozza, Pèra, Ruàlp. Sulla sponda opposta Mèida ai piedi del Buffàure. Le montagne alludono al movimento architetonico dolomitico: il Gruppo del Catinaccio, del Sasso Lungo, forse del Sella, del Colàc.

L'acquerello corrisponde allo schizzo di viaggio datato 1837 dove, tuttavia, il paesaggio dei villaggi, dei campi e le forme delle case, appare più curato (DIS. 1).

10. «*Schloss Penede*» - Castel Péne-de.

Le impressioni paesistiche altogardesane prendono il sopravvento. Tanto che il pescatore che riassetta la rete e la contadina che gli porge un frutto sembrano partecipare attivamente all'impianto vedutistico. Il Castel Péne-de sulla rupe, vigilato da due cipressi, è sì in rovina - tale lo ridussero i francesi del duca di Vendôme nel 1703 e le successive devastazioni - tuttavia conserva la sua interezza architettonica-edilizia monumentale.

L'acquerello è altamente espressivo nelle sue vane componenti pittoriche: le foci ad estuario del Sarca con il ponte di legno che lo scavalca, la piantata padana di aceri campestri (loc. *ópi*) sposati alle viti, il campo arativo con filari di viti, i salici, il pioppo cipressino. Il tutto spalancato sull'ampiezza 'marina' del Garda chiuso a occidente dalle Prealpi Lombarde che il von Lutterotti ha ripreso nelle loro forme reali.

Anche i particolari minori sono convenienti: il barcone (*bissa?*), senza vela, in mezzo al lago, le case sulle sponde del fiume, la strada che viene da Riva verso Torbole costeggiando il Monte Brione, i piloni, i parapetti del ponte e la sua stessa forma arcuata, il villaggio (Limone?), con l'aggiunta (arbitraria) di una torre sulla riviera bresciana.

L'alleanza uomo-ambiente è simboleggiata dalla rete (loc. *remàt*) del pesca-

tore (si tratta forse di un *mezaròl*, ovverossia dell'affittuario stagionale di una rete consortale?) e del canestro di frutta della fanciulla. C'è poi un tocco lombardo: la reticella da testa del pescatore e la raggiera di spilloni nei capelli della contadina.

L'acquerello corrisponde allo schizzo di viaggio.

11. «Pieve di Ledro. Judicarien. L[and]Gericht Pieve di Ledro» - Pieve di Ledro. Giudicarie. Distretto di Pieve di Ledro.

La veduta è presa dalla sponda di Molina. La chiesa pievana di Santa Maria menzionata già nel XIII secolo, la casa del Giudizio e il villaggio aggregato sul conoide dell'Assat della val dei Molini, sono posti dal von Lutterotti in riva al lago di Ledro, al cospetto delle coste di Bariol. Chiaramente disegnato è lo spazio arativo con intervalli alberati della costa Corona, verso Locca, allo sbocco della val Concei.

Nell'acquerello si notano: lo sbocco a cascata nel lago e il corso del torrente Massangla che lambisce le pendici settentrionali del Monte Sarbano, verso Bezzecca: il versante boschivo (faggi?) con baite del Monte San Martino; la foresta montana che si spinge fino al limite della vegetazione arborea.

La larga visione lacustre e alpestre comprende la media valle di Ledro e le montagne dell'alta valle. Forse il von Lutterotti ha inteso idealizzare il susseguirsi delle cime delle Alpi di Ledro che culminano nella Gavardina e nel Càdria.

Notazione significativa dell'economia tradizionale di Ledro sono l'asino e i cappelli, oltre, è da credere, le crocette con i giri di coralli al collo delle donne del primo piano. Ledro, infatti, fu regione di traffici, di scambi mercantili (porto gardense del Ponale, mulattieri), di emigrazione specializzata specie verso i

cantieri veneziani e le ferriere lombarde, sede di importanti industrie di cappelli di feltro, e altro.

L'acquerello corrisponde, seppur con una rielaborazione dei particolari, allo schizzo di viaggio («*Ledrotal*»).

12. «Judicarien. Gericht Condino. Schloss und Dorf Lodrone. Idra See und Festung Rocca d'Anfo»

Giudicarie. Distretto di Condino. Paese e Castello di Lodrone. Lago d'Idro e Rocca d'Anfo.

L'acquerello si potrebbe definire veduta con rovine (Castel Santa Barbara) su sfondo lacustre (lago d'Idro fra picchi montani, Prealpi Lombarde).

La veduta è presa da nord-ovest. I nuclei castellani della Rocca di Santa Barbara o Castel Lodron, del complesso fortificatorio della Rocca d'Anfo, del castello di San Giovanni nel comune di Bondone, contengono la movimentata vicenda storica di questa zona di frontiera. I ruderi della Rocca di Santa Barbara sono ritratti nella loro ferrigna organizzazione architettonica-urbanistica quale la lasciarono i francesi e prima delle devastazioni dei Corpi Franchi italiani (1848) e dei garibaldini (1866).

Il castello di San Giovanni, a picco sul lago sopra Baitoni (sinistra), detto anche Rocca di Bondone, appare nella sua interezza turrita. La Rocca d'Anfo, in territorio bresciano, è il risultato della fortificazione tardomedievale veneziana al confine con il Principato di Trento, della successiva riforma moderna austriaca della prima metà dell'Ottocento del Monte Censo (così la vide il von Luttermann), dell'impegno militare italiano dopo l'annessione della Lombardia. In tal senso l'acquerello ha il significato di una testimonianza storica viva.

La lezione vedutistica è aperta sul villaggio di Lodrone, culla dell'irrequie-

ta famiglia nobile che riuscì a estendere il suo dominio sulla valle del Chiese. Il campanile della chiesa è rappresentato con la guglia originale. Si scorgono Ponte Caffaro, Caffaro, il contestatissimo Pian d'Onèa che va al lago, la sponda bresciana.

Elementi insoliti per l'area culturale giudicariense sono il tabernacolo di pietra a nicchie affrescate e la «croce delle tempeste».

L'acquerello è rifacimento pittorico dello schizzo di viaggio.

13. «Judicarien. Dorf und Schloss Stenico» - Giudicarie.

Paese e Castello di Sténico.

Elementi figurativi primari del paesaggio sono la casa dal tetto di paglia, i villaggi, l'incedere frastagliato dei monti, l'incisione del Sarca che divide geograficamente i territori delle tre antiche pievi (Banale, Bleggio, Lomaso) delle Giudicarie Esteriori.

La veduta è presa dalla sponda destra del fiume, forse da Comano, dove, è da credere, il von Lutterotti giunse dalla conca di Toblino valicando il Passo della Morte, itinerario arcaico ora completamente dimenticato.

Le montagne che coronano l'anfiteatro vallivo, che è una straordinaria successione di terrazzi e di prode moreniche, ritraggono, con pittorico impegno fantastico (da destra a sinistra) i Monti di Sténico (Valandro, Brugnòl, Castel dei Camosci) contrafforti meridionali delle Dolomiti di Brenta delle quali si scorgono alcune elevate guglie, le aspre quinte alpestri della val Dalgone, la dorsale terminale delle Alpi di Ledro (San Martino, Cima Sera, Solvia?) in destra della gola della Scaleta, la sagoma del Cogorna, forse il blocco boscoso del Misone che separa il valico di Ballino dalla bocca del Lomasón. L'allineamento dei villaggi in sinistra Sarca segue la strada «di Sasse», a destra, la strada del

passo Durón. Entrambi sono i collegamenti storici della conca di Sténico con la «Busa» di Tione.

Il von Lutterotti ha dato giusto rilievo alla casa medio giudicariense, *unicum* del genere nel Trentino: ampio tetto di paglia a ripidi spioventi, complicate strutture lignee, timpano aperto sulla *tégia* e sull'*èra*, bifora e finestre delle *stue*, portale archivoltato, finestre del piano terreno che danno luce alla cucina, al *revòlt*, alla stalla. Il noce ombreggia l'orto. Altri noci fraseggiano lo spazio agrario chiuso. Sulla sponda del Banale (destra) risaltano i villaggi di Villa, Premione, Sténico con il suo castello, allora sede di Giudizio. Sulla sponda destra i villaggi del Bleggio e del Lomaso con il castello di Restòr. Particolare inedito è il tabernacolo di pietra su stele (sinistra).

L'acquerello corrisponde allo schizzo.

14. «Judicarien. L[aitd] Gericht Tione. Tione» Giudicarie. Distretto di Tione. Tione.

Il largo paesaggio della «Busa» di Tione, sita alla confluenza pangiudicariense di tre solchi vallivi, appare mediato da scorci vedutistici 'esterni' e da un'originale prospettiva proiettata sulla fascia montana a triplice 'corno' in destra Sarca oltre la quale emergono altrettante cime dell'Adamello ammantate di ghiacciai.

Sembra che la veduta, rappresentata 'a grandangolo', sia stata ripresa da sud-est, dalla proda dell'Arnò, al terminale della discesa dal Passo del Durón. Così risulterebbe dall'orientamento dell'abside dell'isolata chiesa pievana di Santa Maria Assunta. Il campanile è ritratto con la cuspide a cipollone di prima dei rimaneggiamenti tardo ottocenteschi. La canonica vicina è coperta da un largo tetto di scandole a due spioventi, timpano aperto. Il viale di tigli unisce lo spazio pievano all'abitato.

L'organizzazione topografica delle «*quadre*» che compongono l'attuale borgata, capoluogo giudicariese, è ordinatamente disegnato sebbene con un tocco di effetto scenografico e l'aggiunta di tre corpi a torre. Ecco dunque: la palazzata di Brèvine alle falde del Monte Gaggio, il nucleo principale che nell'agosto 1895 fu devastato da un incendio, Cantés, Villa, Pleù, Sivrè. Gli spazi agrari sono accennati ad arativi alberati a gelsi. Notevole scorcio paesistico schiettamente giudicariese sono le due case affiancate del secondo piano, il campo di noci con abete che scende alla staccionata sulla riva del torrente. Altri particolari sono le dilamazioni a calanchi allo zoccolo della montagna centrale, la siepe ad ampio emiciclo in alto a destra e le baite (loc. *cà da mónt*) che punteggiano i versanti montani (a destra).

L'acquerello riproduce nei suoi tratti essenziali lo schizzo.

15. «*Schloss Cles*» - Castel Cles.

Il von Lutterotti sembra aver voluto sintetizzare l'identità geografica-storica nònesa nella autorevolezza, tuttavia limitata, del paesaggio di Castel Cles. Il fondale è spalancato sulla luminosa profondità digradante della sponda sinistra del Noce sparsa di villaggi, di spazi agrari fra macchie di bosco, i ruderi di Castel Cagnò (?) alti sulla rupe.

Castel Cles è visto da sud, dalle campagne di Maiano, uno dei colomelli dell'illustre capoluogo d'Anaunia.

L'importanza dell'acquerello è data dalla testimonianza di come era il castello avanti l'incendio del 25 settembre 1825. Il che potrebbe far pensare che il von Lutterotti sia sceso in val di Non nel primo quinquennio degli anni Venti. Il fuoco fu appiccato da certo Casari da Sfruz responsabile pure degli incendi di casa Dal Lago, dell'ospedale e della chiesa di San Rocco di Cles. L'ala andata

perduta era quella di sud. Era presidiata da una torre. Accoglieva la cappella di San Michele, 35 stanze e un salone. L'acquerello documenta l'antica compattezza fortificata dell'impianto castellare, la forma gotica delle cuspidi del mastio, o *Tor del là*, e della parallela torre di guardia all'ingresso, o *Tor de qua*. Il versante solatio del dosso, che verso il Noce si rompe in aspre pareti rupestri, appare terrazzato a vigneto. La quinta montana boscata di conifere di sinistra si riferirebbe al versante occidentale della Vergóndola che con il Cól e le Pèze Lònge scendeva a lambire il fiume, oggi la sponda orientale del bacino idroelettrico di Santa Giustina.

Dell'acquerello non c'è lo schizzo di viaggio.

16. *Sulzberg L[and]. Gericht Malé. Dorf Caldés*» - Val di Sole. Distretto di Malé. Paese di Caldés.

Le tre figure del primo piano manieristicamente introducono la pacatezza della prospettiva alpestre della bassa e della media valle di Sole. L'orizzonte è chiuso dalle alte cime innevate della Presanella e del Gruppo del Cevedale.

Gli elementi paesaggistici documentari sono ritmati dai villaggi disposti sui terrazzamenti alluvionali della sponda sinistra del Noce, quella solatia, e dai masi della sponda opposta ai piedi della foresta montana de le *Cònta*. Aprono l'incedere vedutistico il Castello di Caldés (sinistra) e la rocca di Samoclevo (destra).

Il primo conserva la corte il cui muro è lambito dalla strada maestra. Il secondo troneggia su d'uno spiccato rilievo prativo e boscato (faggi? tigli?) del versante meridionale della Cima Lac oltre la quale si apre la valle di Rabbi. Entrambi i castelli erano dei conti Thun.

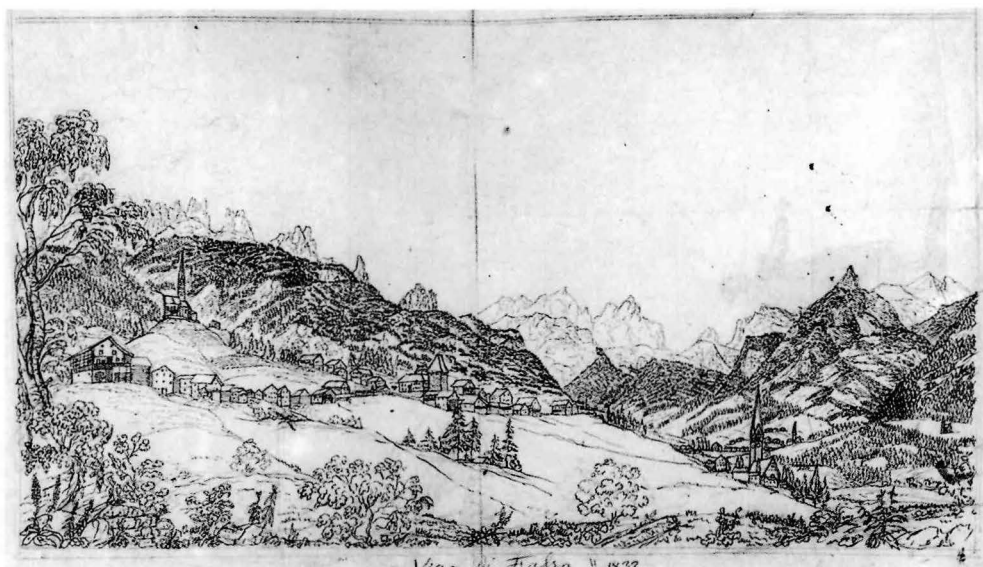
Entrambi sono avvinti dall'alto mastio quadrangolare cuspidato. Tra di essi emergono le chiese e i villaggi di Caldés e di Samoclevo. Il paesaggio agra-

rio sembra accennare a viti a filare. La coltivazione della vite era infatti praticata (e in parte lo è tuttora) nella bassa valle, la regione detta delle «Cappelle». Essa è l'indicatrice ecologica di un ambiente climaticamente favorito benché aspramente alpino.

I villaggi alle radici del gran blocco piramidale del Monte Camucina potrebbero riferirsi a Terzolàs sito allo sbocco della val di Rabbi, Malé (con il dosso di San Biagio?), Monclassico e forse, al giro di valle, a Dimaro.

Espressiva è la rappresentazione forestale e i larghi spazi prativi (*segaie*) pastorali dei ripidi versanti della Camucina punteggiati di baite e di malghe. Sembra anche di scorgere un accenno ai villaggi di Bolentina e di Montés. Altri particolari documentali sono i calanchi (?) allo zoccolo del dosso della Rocca di Samoclevo e i fitti terrazzamenti (*frate?*) della rampa montana all'angolo con la val di Rabbi.

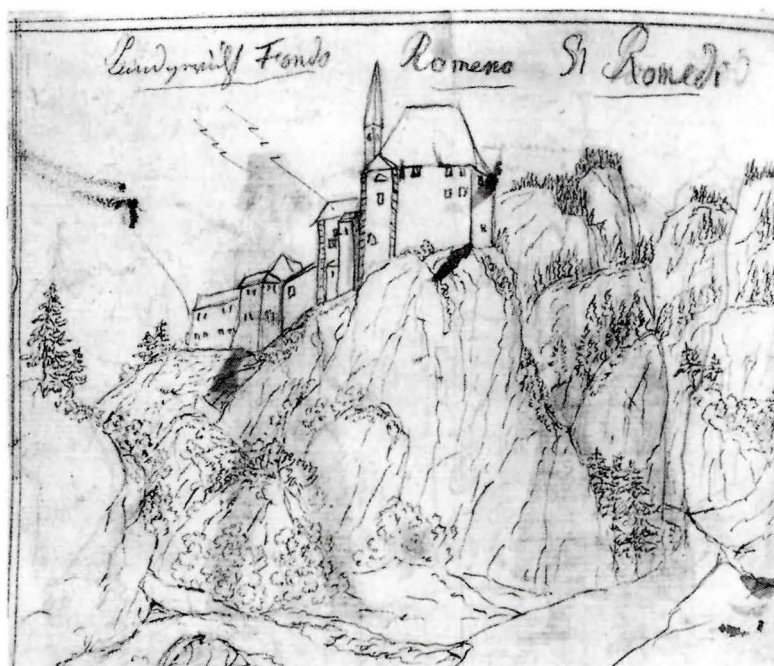
L'acquerello corrisponde al disegno preparatorio.



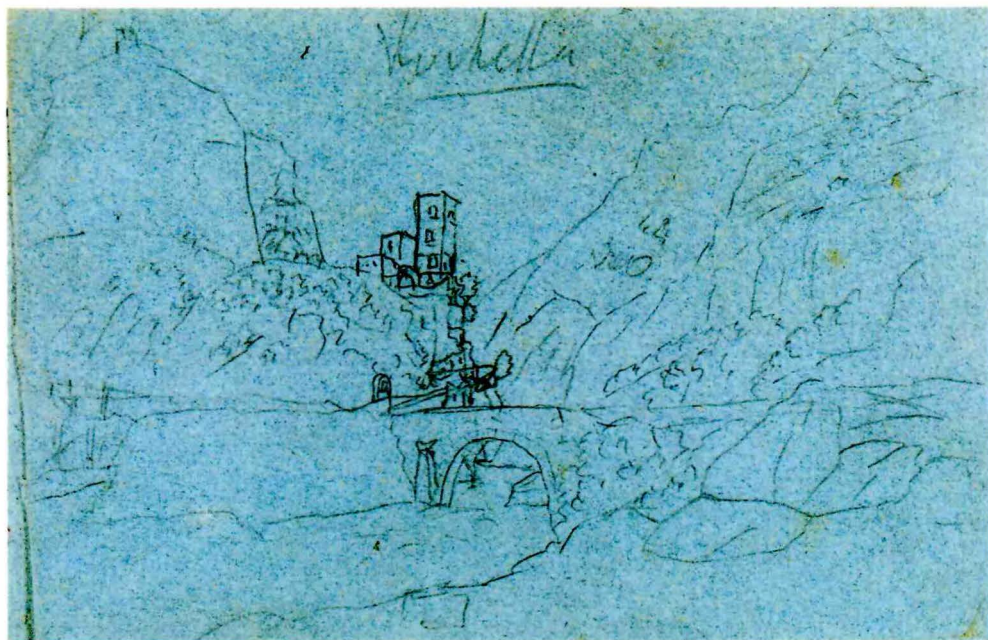
DIS. 1. C. von Lutterotti, *Vigo di Fassa*, 1832, Paesaggio a matita - Val di Fassa.



DIS. 2. C. von Lutterotti, *Moena*, 1827, Paesaggio a matita - Val di Fassa.



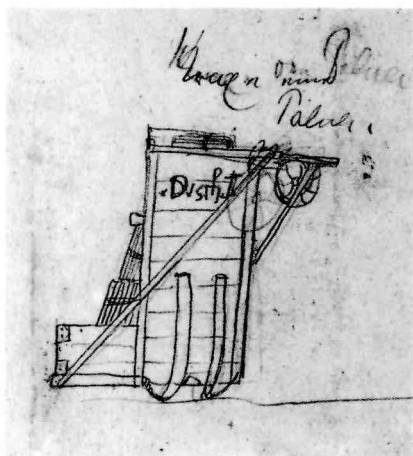
DIS. 3. C. von Lutterotti, *San Romedio*, Paesaggio a matita - Fondo.



DIS. 4. C. von Lutterotti, *La Rocchetta con il castello medioevale e la Torre di Visione*, Paesaggio a matita - Val di Non.



DIS. 5. C. von Lutterotti, *Costumi di «Palù - Pergine»*, Schizzo preparatorio.



DIS. 6. C. von Lutterotti, *Kràizera*, Schizzo.



DIS. 7. C. von Lutterotti, *Costumi della Val di Sole*, Disegno acquerellato con note sui colori.



DIS. 8. C. von Lutterotti, *Studi per costumi*, Disegno acquerellato con note sui colori.



DIS. 9. C. von Lutterotti, *Costumi del Tesino*, Disegno acquerellato con note.



DIS. 10. C. von Lutterotti, *Costumi del Tesino*, Disegno acquerellato.



DIS. 11. C. von Lutterotti, *Costume maschile della Val di Ledro*, Disegno acquerellato.



DIS. 12. C. von Lutterotti, *Costume femminile della Val di Ledro*, Disegno acquerellato con note.



DIS. 13. C. von Lutterotti, *Costumi della Val di Ledro*, Disegno acquerellato.



DIS. 14. C. von Lutterotti, *Costumi di Folgaria*, Schizzi acquerellati con note.



DIS. 15. C. von Lutterotti, *Costumi della Val di Non*, Disegno acquerellato.



DIS. 16. C. von Lutterotti, *Costume maschile della Vallarsa - Rovereto*, 24 dicembre 1827, Disegno acquerellato.



DIS. 17. C. von Lutterotti, *Costume maschile di Fierozzo - Pergine*, Disegno acquerellato.



DIS. 18. C. von Lutterotti, *Costume maschile di Viarago - Pergine*, Disegno acquerellato.



DIS. 19. C. von Lutterotti, *Costumi di Moena - Val di Fassa*, Disegno acquerellato.



DIS. 20. C. von Lutterotti, *Costume indossato dalla 'madre del dr. Cigolla'*, Disegno acquerellato.



DIS. 21. C. von Lutterotti, *Costumi delle Giudicarie*, Schizzo acquerellato con note.



DIS. 22. C. von Lutterotti, *Costumi di Stenico - Giudicarie*, Disegno acquerellato.



DIS. 23. C. von Lutterotti, *Costumi di «Vigo di Fassa»*, Schizzo preparatorio.



DIS. 24. C. von Lutterotti, *Un contadino di Sagron in Tirolo*, Copia acquerellata della stampa di Kapeller.

DIS. 25. C. von Lutterotti, *Costumi di «Tione - Giudicarie»*, Schizzo preparatorio.





*Un montagnaro di Sagron incontra sulla
montagna di Cereda sua comadre, che va a vender ucelli a Primiero.*

Primiero

Disegnato da L. Negrelli e F. C. 1829.

DIS. 26. L. Negrelli, *Un montagnaro di Sagron incontra sulla montagna di Cereda sua comadre che va a vendere uccelli*, 1829.

PER UNA STORIA DEL COSTUME POPOLARE TRENTINO

LE FONTI ICONOGRAFICHE DALL'OTTOCENTO AL NOVECENTO

di Chiara San Giuseppe

L'abbigliamento popolare di campagna, tardiva trasposizione di mode colte periodicamente rivitalizzate, nel Settecento o addirittura a fine Seicento, diviene nell'Europa '*costume*' - trasferendo nella semanticità del '*vestire*' chiari indicatori di ordine etnico, locale, sociale.

In una zona di confine, quale quella che contrappone, nel Tirolo storico, l'area settentrionale germanofona a quella meridionale di lingua italiana, teatro negli ultimi due secoli di aspre contese etnico-nazionali, la costituzione del '*costume*' quale simbolo di etnicità ha assunto nel tempo particolari caratteristiche di inevitabilità.

Sarebbe pertanto lecito aspettarsi, nell'evidenza documentaria, un contrapporsi di iconicità etnografiche - quella, peraltro ben nota, tedesco-tirolese, diretta emanazione rurale della *Adjustierung* asburgica, e d'altro canto, quella trentino-italiana, partecipe, per quanto periferica, di tutti i comuni luoghi del ruralismo italico.

Questo è vero, ma soltanto in parte. All'accesso conservatorismo tedesco-tirolese che si accompagna nel tempo a una vera e propria *religio* di un costume popolare vallivo o peraltro borghese eccezionalmente semanticizzato, l'identità trentina - pur ampiamente visibile nella storia delle comunità delle valli di lingua italiana e nelle vicende politiche - stenta a configurarsi apertamente nei termini di quella '*iconografia etnografica*' che, a inizio Ottocento, era sul punto di erigersi a fatto di costume nella nuova Europa dei popoli.

Così, a un 'Tirolo' tedesco conservatore e decisamente 'in costume', si contrappone, anche nei momenti più aspri e difficili della contesa nazionale, un Trentino sfuggente, sfuocato, tendenzialmente iconoclasta, che ha presto abbandonato i panni dell'abbigliamento di valle ancor prima che essi rivestissero un carattere 'etnico'.

Una qualsiasi 'storia' del costume popolare trentino si trova pertanto a fare i conti con una realtà ambivalente: da un lato, la ricerca delle tracce più che scarse dell'abbigliamento popolare rurale, nei rari casi - e segnatamente quello del Tesino - in cui esso è divenuto 'costume'; dall'altro, l'evidente e conclamato disinteresse, da parte delle comunità, a voler affidare la propria iconicità collettiva alla sinneddoche del '*costume popolare*' - tanto che, da inizio Ottocento a oggi, gran parte delle avventure etno-iconografiche sul campo del 'costume trentino' appaiono esplicitamente artate, dirette da motivi politici o ideologici.

In questo quadro complesso, scopo specifico di questo primo contributo di ricerca è quello di ricondurre insieme alcune delle tracce documentarie che, per quanto esigue, eterogenee e talora contraddittorie, si possono ricollegare al percorso del 'costume popolare trentino' negli ultimi duecento anni.

Si tratta, intanto, di una prima disamina che, come spesso accade, lascia aperti più problemi di quanti ne voglia o ne possa risolvere. Lascia aperto, soprattutto, il problema dei caratteri fondanti di una 'identità' trentina, sfuggente, profondamente aniconica quando non apertamente iconoclasta, quanto difficilmente assimilabile e storicamente inalienabile.

In questo particolare contesto storico, le preziose 'miniature' ad acquerello di Carl von Lutterotti acquistano una particolare rilevanza specifica: sconfinamento meridionale di una voga 'costumeggiante' mitteleuropea, sono anche documenti specifici, con esplicite ambizioni veristiche, di una civiltà rurale che presto - prestissimo - abbandonerà definitivamente il costume.

Le fonti di primo Ottocento

L'opera di Carl Von Lutterotti si inserisce nell'alveo della riscoperta del «popolo» e dei suoi valori da parte della cultura romantica di ambito tedesco. Come è noto, i letterati romantici diedero inizio a raccolte di fiabe, leggende e canti popolari e nel giro di pochi anni, questa voga, grazie anche al suo saldarsi con i nazionalismi nascenti, dilagò in tutta Europa. L'interesse per il «popolare», per molti versi, attraversò tutto l'Ottocento e si spinse ben dentro il Novecento lasciandoci in eredità, oltre a una forte impronta culturale e ideologica, una quantità smisurata di raccolte di letteratura popolare e di studi sul «popolo», visto anche nella sua iconografia più evidente: appunto il *costume*.

Negli intellettuali del tempo, questo atteggiamento nasceva in netta contrapposizione alla sostanziale iconoclastia della cultura illuminista, che vedeva nelle tradizioni popolari soltanto superstizioni da combattere con il primato della Ragione.

Alle posizioni dei romantici ben presto si saldarono, come si è detto, anche delle considerazioni politiche: così, l'attenzione per le tradizioni dei popoli divenne necessario supporto ideologico per una borghesia - paradossalmente nata essa stessa sotto la spinta dell'Illuminismo - in cerca di legittimazioni storico culturali.

Nel contempo, la romantica ricerca del «popolo» fu un mezzo attraverso il quale i vari governi impararono a conoscere il *corpus* sociale ed etnico su cui si accingevano ad intervenire, per la prima volta in maniera complessiva, standardizzando l'amministrazione, il diritto e il sistema educativo, trasformando così il «popolo» in un insieme di *cittadini*.

In ambito tirolese, fin dai primissimi anni dell'Ottocento il terreno è già denso di indagini demologiche ⁽¹⁾. Nel campo del costume, l'indagine del Lutterotti (1826-1833) era stata preceduta da altre, relative alle valli del Tirolo e

ai territori occidentali della monarchia austriaca. È all'interno di queste raccolte che possiamo trovare i primi indizi per la nostra indagine. Dalla fine del Settecento, infatti, fanno la loro comparsa una serie di stampe popolari relative ai costumi tirolesi, già ben noti per le loro particolarità fortemente caratterizzanti. E, poiché la Contea del Tirolo comprendeva anche i territori dell'attuale Trentino, all'interno di queste raccolte capita talora di trovare rappresentati qua e là anche alcuni costumi trentini ⁽²⁾.

Ma in un'ottica tirolese, la visibilità dei costumi delle valli del Trentino, che per il Tirolo erano in gran parte territori periferici ed etnicamente diversi, appare del tutto ridotta. Per di più, il «costume» tirolese, per le sue vicende storiche, acquisterà una valenza di identificazione etnico-sociale estremamente efficace, tanto da offuscare i limitrofi costumi trentini. Pertanto, saranno pochissimi i costumi del Trentino che resisteranno a questa sorta di occultamento, messo in atto fin dalle prime raccolte e indagini ⁽³⁾. Queste, si devono sia all'interesse personale di alcune figure di etnografi *ante litteram* sia a quello della stessa amministrazione asburgica.

Nel 1801 l'arciduca Giovanni d'Asburgo, appena diciannovenne, ordinerà a un suo ufficiale una inchiesta in Tirolo, come di consueto d'indole soprattutto naturalistica, ma con una sezione dedicata a «*Usi e costumi, abbigliamento e industrie dei montanari e dei valligiani*» ⁽⁴⁾. Nel 1817, sempre su indicazione dell'autorità centrale, con un decreto governativo si ordinò una raccolta di canti popolari in bassa Austria ⁽⁵⁾ e negli stessi anni, Johann Georg Schedler, su incarico, pare, del conte Bissingen, governatore del Tirolo dal 1799 al 1803, ritrasse ventuno coppie di tirolesi in costume.

D'altra parte, fin dal 1799, Josef Anton Kapeller (1761-1806) da Imst, aveva pubblicato una serie di stampe di costumi tra cui trovano posto anche quelli trentini. Troviamo infatti alcuni costumi relativi ad Arco, alle Giudicane, a Primiero e particolarmente al Tesino, di cui già vediamo le inconfondibili caratte-

ristiche: il grembiule con la fascia bassa ricamata e la pettorina riccamente decorata.

Da questa serie, prese spunto una singolare personalità di illustratore ed etnografo, Jacob Placidus Altmutter (1780-1819), di cui il Museo Civico di Bolzano conserva una ricca raccolta di schizzi di costumi popolari ⁽⁶⁾. Tra questi, alcuni, rilevati nel corso dei suoi viaggi negli anni tra il 1815 e il 1817, sono dedicati al Trentino.

Sia il Kapeller che altri autori ripropongono in queste stampe ancora atteggiamenti di maniera, con citazioni dalla pittura accademica, derivati dal gusto per l'Arcadia della pittura rococò. Ma con il tempo e la trascrizione di copia in copia, le figure in costume rappresentate nelle stampe perderanno in grazia e scioltezza e andranno irrigidendosi in puri figurini.

La serie di stampe di costumi del Kapeller ci consente di introdurre alcune cautele sull'attendibilità di questo genere di 'fonti' iconografiche. Innanzitutto, il desiderio di documentare le 'diversità' regionali - vere o presunte - che sempre sottende queste operazioni, fa sì che l'interesse dei disegnatori si soffermi di più sulle *differenze* che non sulle *somiglianze* . Molto spesso, inoltre, queste figurazioni erano riprese non dal vero, ma da altre stampe, colorite per giunta da altri, cosicché i colori originali dei costumi venivano a perdersi per sempre.

Intatte rimanevano delle *forme* , soprattutto quelle degli accessori: copricapi, acconciature, grembiuli, cinture, forme che da allora in poi avrebbero contraddistinto quella particolare località. Per semplificazioni e ricomposizioni successive, si cerca di meglio caratterizzare un particolare luogo geografico, rendendone riconoscibile il modello assegnatoli ⁽⁷⁾.

Nei disegni preparatori del Kapeller, ripresi poi dall'Altmutter, l'organizzazione di questo *genere* non appare ancora in pieno. Infatti vengono proposti ancora dei modelli maschili che presentano differenze minime per quelli tirole-

si e addirittura nulle per quelli trentini. L'abbigliamento femminile invece, pur insistendo sulla base classica gonna/corpetto/camicia è maggiormente caratterizzato da alcuni accessori. Le stampe tratte dai disegni del Kapeller sono maggiormente caratterizzate (FIGG. 1, 2, 3, 4). E ben presto la rappresentazione del costume popolare verrà a costituire un sistema iconografico autonomo - indipendente e parallelo rispetto al «vero» abbigliamento popolare - che costituirà, nel corso dell'Ottocento, uno dei mezzi per la costruzione delle identità regionali europee.

Le scelte figurative del Kapeller, nelle pose e negli accessori, si ritrovano anche in altre stampe relative al costume femminile del Tesino che si rintracciano nelle serie dell'epoca dedicate ai costumi tirolesi. In una litografia colorata incisa da Le Comte nel 1817 la donna tesina ha sotto il braccio lo stesso cesto di mele (FIG. 5) già ritratto dal Kapeller. In un'altra stampa, di tal Kirchebner edita dallo Schopf, la donna porta un cestino e l'uomo è appoggiato ad una roccia proprio come in Kapeller (FIG. 6). Una incisione acquerellata, conservata presso il Castello del Buonconsiglio ci mostra una originale sintesi di questi atteggiamenti: la donna nel costume del Tesino è seduta su una roccia e il cesto di mele è ai suoi piedi (FIG. 7).

Come mai proprio il Tesino? I costumi tesini sono infatti gli unici ad essere largamente documentati, seguiti soltanto a distanza da quelli di altre valli, pur sempre del Trentino orientale: Fassa, Fiemme e Primiero. Certamente, il costume popolare del Tesino aveva caratteristiche tali da sostenere il confronto con i vicini tirolesi ⁽⁸⁾. L'acconciatura tesina detta «*cucco*», una piramide di capelli abbellita da lunghi nastri, era considerata unica nel suo genere. Il grembiule ⁽⁹⁾ - come documenta Lutterotti e come vediamo nel costume conservato al Museo Civico di Bolzano - era particolare anche per l'ostentata evidenza della *cimosa* iscritta del tessuto (quella a Bolzano è in francese) e di particolari ricami. Scrive un autore settecentesco:

«Tal è il vestito delle donne qui assai diverso dal rimanente della Valsugana, che a me sembra nel suo fondo il vecchio delle donne alpine, ridotto poi a certo non dispregevole compimento dal genio particolare del popolo. ... Essendo la valle fuori di passaggio eccetto di quelli, che vanno e vengono dal Primiero e Lamone, vi si conservano certe usanze, che indicano molta antichità» ⁽¹⁰⁾.

I commercianti di stampe del Tesino erano conosciuti non solo nel Tirolo, ma in tutta Europa, ed erano essi stessi spesso committenti di editori e di incisori ⁽¹¹⁾. E le donne tesine facevano a gara per abbellire il costume con accessori ricercati provenienti dai luoghi lontani in cui i loro uomini andavano a vendere le stampe. Si può senz'altro ipotizzare che le strane cimose iscritte che vediamo ostentate nel primo Ottocento sulle balze del grembiule vogliano rendere evidente la propria possibilità di acquistare stoffe straniere.

Tra le stampe che venivano vendute in tutta Europa dagli ambulanti del Tesino, alcune, in omaggio alla voga del tempo, rappresentano costumi popolari, anche trentini: in una litografia di Josef Weger (1827), incisa da Angeli per la calcografia di Antonio Marietti a Trento (FIG. 8), nel fascio di stampe in mano all'ambulante tesino spicca quella di Kapeller sul costume femminile di «Sagron-Tirolo» (FIG. 2). Siamo dunque, già a questa data, alla rappresentazione del rappresentare, alla piena e consapevole ammissione del «genere» *costume popolare*.

Nel secolo del *Gran Tour*, una ricognizione delle testimonianze dei viaggiatori che hanno in gran numero attraversato il Tirolo e il Trentino, pur seriamente sbilanciate in favore del primo, frutterà qualche ulteriore indicazione utile. Il francese Frédéric Mercey che viaggiò attraverso il Tirolo nel 1830, scrive diffusamente del costume del Tirolo tedesco a nord e sud del Brennero. Del Trentino, attraversa solo la valle dell'Adige e si ferma a Trento dove lo interessano - per quanto ci riguarda - solo i mendicanti nudi «*come in Italia*», soffermandosi poi

a descrivere alcuni uomini che indossano i costumi di Enege nei Sette Comuni vicentini. Viaggiatore attento e meticoloso, il Mercey raccoglie le notizie più salienti in alcune tavole descrittive in appendice, dedicando anche alcune righe all'abbigliamento. Per il circondario di Trento annota che i costumi dei montanari sono più italiani che tedeschi e che:

«i contadini agiati portano vestiti di velluto con profili e risvolti colorati: preferiscono i calzoncini al ginocchio con le calze ai pantaloni e portano cappelli di feltro o di seta di forma schiacciata. Le gonne delle donne sono degradanti in modo che quella superiore lascia vedere i numerosi strati di quelle sottostanti. Il loro corsetto colorato è bordato di bianco e giallo. Portano i capelli intrecciati con nastri» ⁽¹²⁾.

Sul Roveretano, Mercey dichiara che l'abbigliamento dei contadini non si discosta da quello osservato intorno a Trento, aggiungendo che le donne del Garda usano costumi e pettinature «italiane».

Il poeta tedesco Heinrich Heine nel suo *«Impressioni di viaggio»*, pubblicato nel 1826, durante la sosta a Trento è conquistato dal fascino delle popolane e si lamenta che alla loro venustà non corrisponda una analoga grazia nel vestire: *«O tristezza il tuo nome è cotone, anzi cotone a righe bruno!»* ⁽¹³⁾.

L'inglese Charles Joseph Latrobe, nel suo resoconto pubblicato nel 1830, ha un altro stile. Pur affascinato dal Tirolo della sollevazione di Hofer del 1809, descrive appena come *«sobrio»* il vestito maschile e addirittura *«incredibile e orrendo»* quello femminile ⁽¹⁴⁾. Del Trentino attraversa la Valsugana e ascolta ammirato i canti e l'allegria dei suoi abitanti, ma non fa alcun cenno al loro abbigliamento.

In due stampe edita verso il 1820 dall'editore Angeli di Milano (FIGG. 8, 9), su disegno del tirolese Josef Weger di Castelrotto, vediamo rappresentati il Circolo di Trento e il Circolo di Rovereto. In quest'ultima la didascalia recita:

«le fogge dei vestiti di questo circolo e del restante circolo italiano [sono] senza particolari diversità».

Più tardi, un altro viaggiatore inglese, Jules Gourdoult nel suo *«Attraverso il Tirolo»* (1884), del Trentino raccoglie qualche leggenda, ricorda l'odore di aglio e cipolla e aggiunge :

«tutta questa zona che va da Bolzano a Trento fino al lago di Garda è come un intermezzo semimalinconico tra le tipiche risate del settentrione e la più sottile allegria meridionale» ⁽¹⁵⁾.

Dell'abbigliamento popolare del Trentino, insomma, i viaggiatori non notano quasi nulla, se non una maggiore povertà rispetto al Tirolo tedesco e un carattere di «italianità» tanto evidente quanto non qualificato.

Eppure l'esigenza di conoscere da vicino la realtà dei territori del Tirolo italiano e delle comunità che li abitavano era vieppiù sentita dai governi succedutisi al dissolversi del Principato Vescovile di Trento nel 1803, tanto per valutare fiscalmente le loro condizioni economiche, quanto per impostare una nuova struttura amministrativa. Una delle prime iniziative, comune sia al Regno Italico che al Regno Bavarese, fu infatti la compilazione di prospetti, elaborazioni e relazioni, di cui molte giacciono ancora negli archivi in attesa di essere scoperte.

Sotto il Regno Italico (1810-1814) il governo, che evidentemente non aveva le idee molto chiare sulla composizione etnica dei nuovi territori del Dipartimento dell'Alto Adige, avviò una serie di inchieste dialettologiche e linguistiche

«all'intento di generalizzare nei comuni del Dipartimento dell'Alto Adige, ove parlasi il tedesco, la cognizione e l'uso della lingua italiana» ⁽¹⁶⁾.

Nello stesso periodo, a partire dal 1811, un'inchiesta molto importante veniva condotta per tutto il Regno dal trentino Giovanni Scopoli, direttore generale della Pubblica Istruzione. Lo Scopoli - sulla scorta di analoghe iniziative francesi - inviò tre circolari in tutti i Dipartimenti del Regno allo scopo di documentarne le tradizioni popolari e la cultura rurale. La prima circolare riguardava anche le «*fogge del vestire*» e doveva essere corredata di disegni ⁽¹⁷⁾.

Per il Trentino di questa iniziativa non rimane traccia documentale alcuna, se non nella parte relativa al distretto di Pergine, compilata da Francesco Stefano Bartolomei, e intitolata «*Cenni intorno al carattere, ai costumi e alle usanze del popolo perghinese diretti nel 1811 al Prefetto del Dipartimento dell'Alto Adige*» con la quale rispondeva alla II e III circolare ⁽¹⁸⁾. Sfortunatamente, non rimane traccia neanche dell'inchiesta sul Dipartimento del Piave, cui era aggregato il Primiero, che pure ebbe luogo.

È tuttavia del tutto plausibile che l'inchiesta Scopoli, affidata ai professori di disegno dei regi Licei, abbia avuto luogo anche in Trentino o almeno sia stata avviata. Scopoli, infatti, preso atto di alcune difficoltà nell'ottenere risposta alle sue circolari, sollecitò, in taluni casi, direttamente ai Prefetti il coinvolgimento di parroci e di studiosi locali. Ed è lecito presumere che Scopoli, trentino, non avrebbe esitato a richiedere altrettanto energicamente un riscontro dalla sua terra. Ma, ripetiamo per inciso, degli esiti dell'inchiesta Scopoli in Trentino, eccezion fatta per il Perginese, non conosciamo nulla.

I disegni di Carl von Lutterotti

Se non abbiamo l'inchiesta Scopoli, per lo stesso periodo possiamo tuttavia avvalerci di una ulteriore formidabile fonte: la raccolta di schizzi ed acquerelli

di Carl von Lutterotti, che conta per il solo Tirolo italiano non meno di 72 fogli ed è pertanto la più importante e completa documentazione d'epoca sul costume trentino. Gli acquerelli definitivi, ripresi dai suoi schizzi molto più tardi, riguardano i costumi di Condino, Pieve di Ledro, Tione, Sténico, Riva, Cles, Caldés nel Trentino occidentale, Folgaria, Lavarone, Piné, Palù, Pieve Tesino, Primiero, Cavalese, Moena e Vigo di Fassa in quello orientale. La raccolta è peraltro incompleta: si può quindi presupporre che vi fossero anche gli acquerelli relativi a Cembra, al distretto di Fondo e a quello di Pergine con la valle del Fèrsina e alla Vallarsa di cui esistono i disegni preparatori.

Gli schizzi preparatori sono molto accurati, essendo in alcuni casi accompagnati da note sul colore da attribuirsi alle singole campiture. Gli acquerelli definitivi ritraggono due o tre persone per ogni località e hanno uno sfondo paesaggistico di grande realismo con appunti anche di ordine botanico molto precisi.

Si tratterebbe pertanto di una documentazione di prima mano, che non andrebbe dunque, almeno a prima vista, apparentata con le stampe di genere di cui si è fatto cenno più sopra.

Tuttavia, una indagine più ravvicinata rivela che almeno l'acquerello del Primiero è stato ripreso da un disegno, e non dal vero; infatti il *Ferdinandeum* di Innsbruck conserva un acquerello datato 1829 dal titolo «*Un montagnaro di Sagron incontra sulla montagna di Cereda sua comadre che va a vendere uccelli*» ed è dedicato all'amico «Carlo de Lutterotti» dall'ingegnere Luigi Negrelli (DIS. 26). Come si vede il Lutterotti si avvale pedissequamente di questa fonte (TAV. 6). Un altro disegno di Lutterotti (DIS. 24) riproduce fedelmente una stampa di Kapeller (FIG. 1), e la medesima postura dell'uomo reclinato sul sasso viene poi riproposta anche in alcuni acquerelli, quali quello per Vigo di Fassa (TAV. 9) e quello di Tione (TAV. 13) dove però è presentata specularmente, il che dimostra il debito specifico anche di Lutterotti con le stampe di genere.

Nei sedici acquerelli definitivi, su ventuno donne, diciannove portano una identica collana in corallo con un ciondolo a forma di croce. Solo una, da Piné, ne è sprovvista, mentre la donna del Tesino porta piuttosto dei granati. A Folgaria e Lavarone, anche gli uomini indossano delle collane. Quattro donne - Folgaria, Piné, Cavalese, Vigo di Fassa - indossano lo stesso grembiule bianco a rose rosse.

Le donne di Primiero, Moena, Vigo di Fassa, Tione e Pieve di Ledro indossano invece un medesimo grembiule, con disegni verticali su fondo chiaro (ma a Ledro lo sfondo è blu). Nove donne indossano calzettoni rossi, le altre bianchi. Ben tredici donne (su ventuno) allacciano il corsetto con stringhe, all'uso antico, mentre l'influenza di abbigliamento signorili del tutto sorpassati sono i giromanica a sbuffo, che vediamo fissati con nastri al corpetto delle donne di Lavarone e Riva.

Le donne di Cavalese, Condino, Pieve di Ledro e Primiero indossano cappelli a tesa larga molto simili. Quelle di Cles, Folgaria, Lavarone, Piné e Moena invece portano cappelli a tuba. Altre, per esempio Riva e Sténico, Vigo di Fassa e Moena hanno i capelli raccolti e acconciati con spilloni. Altre ancora hanno in testa fazzoletti.

I diciotto uomini indossano tutti pantaloni al ginocchio e undici hanno un panciotto rosso. Quasi tutti hanno dei nastri colorati che sorreggono le calze, molti una fascia in vita.

In definitiva, il giudizio sull'attendibilità dell'iconografia proposta dal Luterotti non può non restare sospeso. Da una parte, un certo suo evidente realismo testimonia di un abbigliamento alpino con una base comune e antica, ma variamente personalizzato e individualizzato, non ancora, a questa data, cristallizzato in quello che noi oggi intendiamo per 'costume tradizionale'. Fa eccezione, come al solito il Tesino, il cui costume femminile spicca per originalità. Dall'altro canto viste queste 'allarmanti' regolarità che non sembrano rispon-

dere a norme areali riconoscibili, dobbiamo assegnare anche a Lutterotti quella propensione all'“invenzione della tradizione” che è così tipica del genere iconografico relativo al costume popolare. Tra l'altro Lutterotti riordinò i suoi schizzi e dipinse gli acquerelli molto dopo la rilevazione sul campo. E la memoria, si sa, è molto selettiva.

Fonti di metà Ottocento

Quali che fossero intenzioni ed esiti dell'iconografia popolare di Lutterotti, pochissimi anni dopo il suo compimento, è documentato nel Trentino il graduale abbandono degli antichi abbigliamenti rurali - soprattutto maschili - in favore di vestiri meno caratterizzati ⁽¹⁹⁾. Di poco posteriore al viaggio di Lutterotti, è infatti la testimonianza di Giuseppe Lupis, medico e autore di una «*Topografia Medica della città di Trento*» (1831). Lupis critica il vestiario moderno, che giudica poco salubre in quanto non adatto al clima locale, e aggiunge:

«Il vestito degli agricoltori più vecchi fedeli all'antica sobrietà è semplice, netto, decente, e di due sorta ne hanno, l'uno di lana nazionale inserviente per l'autunno, l'inverno e parte della primavera e l'altro di canape e di lino in varie fogge colorito e tessuto per il resto dell'anno. Questo costume regolato dietro certi proverbi garantisce facilmente delle impressioni delle vicende della temperatura. Dove al contrario le villiche generazioni de' nostri giorni rifuggono, quanto è possibile, dall'indossare queste vestimenta, e a grave danno dell'economia domestica cercano panni forestieri» ⁽²⁰⁾.

Lo spirito delle inchieste demologiche del Regno Italico, quali la ‘fantomatica’ inchiesta Scopoli, di cui si è già detto, rimase nel Trentino come stimolo, e trovò modo di esprimersi nei lavori di alcuni studiosi locali. Francesco Lunelli,

professore di fisica al Liceo di Trento - probabilmente anche sulla scorta del suo impegno di corrispondente del geografo Attilio Zuccagni Orlandini, autore nel 1845 di una *«Corografia fisica storica statistica dell'Italia e delle sue isole»* - fin dal 1835 aveva avviato a una raccolta sistematica di notizie relative al Trentino, organizzata in base a un questionario da lui stesso predisposto ⁽²¹⁾.

L'attenzione di Lunelli non era direttamente etnografica, ma attraverso i materiali da lui raccolti possiamo ricavare notizie utili ad un'indagine sul costume popolare. Della sua inchiesta, sono rimaste sei relazioni, delle quali non meno di quattro trattano quasi esclusivamente del Tesino e dei suoi costumi, e tre del Primiero ⁽²²⁾.

Lunelli stesso redasse per Zuccagni una relazione complessiva (1844), nella quale si sofferma sulle seguenti valli: valle del Chiese, val Vestino, valle dell'Am-pola, val di Ledro, valli Giudicarie, Vallarsa e Terragnolo, Rovereto e Trento, Folgaria e Lavarone, oltre naturalmente a Tesino e Primiero. Per ogni luogo, descrive brevemente il vestiario. Si sofferma inoltre sui:

«popoli stranieri che si trovano nelle gole, nei dirupi e in qualche altipiano sui monti che sorgono a sinistra dell'Adige».

Questi - sono i Mòcheni, e forse i cosiddetti 'Cimbri' - hanno:

«portamento e vestir diverso dal comune in guisa che ognun li distingue a prima vista».

Poi passa a descriverne l'abbigliamento:

«grigio, castagno o biancastro il gonnello (giacchino) di lana, corte e di egual roba le braghe, turchine o bianche le calze pur di lana; scarpe grosse, capel piuttosto grande e un bastone in mano».

E, a proposito delle donne, queste indossano:

«veste e corpetto blu di mezzalana, quasi sempre slacciato e dalle calze rosse o turchine se maritate. Tal è generalmente il loro vestire adesso, prima dell'ultima guerra però, era assai diverso; da trentanni a questa parte, cambiatesi le loro relazioni pei cambiamenti politici allora avvenuti poterono più facilmente gattarsi tra i popoli vicini e così un po' ingentilirsi anch'essi» ⁽²³⁾.

Molte delle osservazioni redatte dal Lunelli si ritrovano poi nella «*Corografia*» dello Zuccagni, dove acquistano tuttavia un inconfondibile sapore nazionalistico. Leggiamo infatti:

«Ma si avverta che le nuove fogge del vestire vennero adottate da quella popolazione da poco più di trent'anni: riavvicinati dopo quell'epoca agli abitanti dei territori limitrofi, si affezionarono ad essi caldamente, ingentilirono le loro rozze costumanze, cambiarono l'originario dialetto nell'italiano; e buoni e leali, religiosi come sono, vennero a formare un'italiana famiglia di ottima indole» ⁽²⁴⁾.

Anche nel manoscritto «*Usi e costumanze del Tesino*» di Carlo Strobele, redatto intorno agli anni '60 sulla scia dell'inchiesta Lunelli, si trovano delle correzioni di colore analogo. Parlando dei carnevali del Tesino, Strobele aveva scritto: «i loro balli sono assai faticosi e affatto *particolari*» - e poi corretto quest'ultimo aggettivo in «*nazionali*» ⁽²⁵⁾. Ma ormai, tutta la storiografia locale, animata dal desiderio di reperire concrete legittimazioni storico-etnografiche all'italianità del Trentino, trabocca di problematiche nazionali e nazionalistiche.

Curioso il riflesso della polemica nazionale sul piano dell'abbigliamento: con i moti del 1848, nel Lombardo-Veneto, l'Austria aveva proibito espressa-

mente certe fogge di cappelli e distintivi ⁽²⁶⁾, mentre nel Trentino resta impresso, nella memoria popolare il «costume italiano» ⁽²⁷⁾ dei corpi franchi lombardi:

«vestivano di fustagno, sul cappello avevano una penna e nessun altro distintivo» ⁽²⁸⁾.

Di contro, sempre nel 1848, i trentini chiamarono «gabbanotti» i volontari delle compagnie tirolesi ⁽²⁹⁾, per il loro corto gabbano di lana grossa: nessuna concessione, neanche linguistica, alla loro composta *Adjusterung* tirolese ⁽³⁰⁾.

Una simile accezione politica dell'iconicità del vestire percorre peraltro gran parte dell'esperienza dell'associazionismo popolare trentino, che prende le mosse nell'Ottocento sotto vane forme, segnatamente quella delle bande musicali, dei vigili del fuoco volontari, e più di recente delle associazioni d'arma. Leggiamo ad esempio, a proposito delle bande musicali:

«Il significato musicale sembra essere secondario. Se lo sviluppo economico, delle vie di comunicazione, l'incremento demografico, la diversa struttura politica, avevano sgretolato l'antica unità (ante '800) delle comunità alpine, nelle associazioni bandistiche si può leggere il tentativo di compattare in altro modo la gente. Nello stringersi della popolazione attorno alle divise colorate ed agli ottoni luccicanti si può vedere la ricerca d'una identità mai compiutamente realizzata - condizionata pesantemente dall'essere, i trentini, gente di confine - che aveva sempre bisogno di una riaffermazione inequivocabile» ⁽³¹⁾.

In questo mondo si riflette il valore simbolico dell'abbigliamento. La divisa della banda assume un importante valore rappresentativo. L'uniforme, diversamente dal costume tradizionale, cancella le differenze sociali tra i componenti, ma rende riconoscibile il corpo bandistico di un particolare paese in occasione dei frequenti raduni e delle feste popolari, le divise saranno, in questo senso, anche occasione di conflittualità tra alcune comunità. In più l'uniforme as-

sume a volte una forte connotazione politica. Infatti è sotto lo stretto controllo dell'autorità austriaca, che ad esempio nega, nel 1905, l'approvazione alla divisa della banda di Lavìs perché assomiglia «*tanto a quella della fanteria del regio esercito italiano da non poterla distinguere*»⁽³²⁾. E, nel 1895 la banda dei Liberi Falchi di Campi a Riva del Garda indossò una divisa che nei colori si ispirava alla bandiera italiana, ma nelle forme riprendeva l'antico costume dei pescatori rivani, che come si può notare dal disegno del Lutterotti, è un costume già 'italiano' (TAV. 10).

A parte queste escursioni nell'ambito dell'associazionismo popolare, le testimonianze iconografiche sul 'costume popolare' vero e proprio nella seconda metà dell'Ottocento sono molto scarse. L'uso del costume rimane tuttavia fortemente radicato nella val di Fassa, nel Primiero e naturalmente, come si è detto, in Tesino.

Dal Tesino arriva l'ultima e bellissima raccolta di disegni sul costume finora rimasta per l'Ottocento trentino⁽³³⁾. I disegni della collezione Ognibeni di Pieve Tesino - a matita o a carboncino - sono datati agosto e settembre 1855. Pur non essendo firmati, si sa che uscirono dalle mani di un artista olandese, certamente non estraneo alla grande tradizione ritrattistica dell'arte di quel paese. Si trattava forse di un amico o di un socio in affari, probabilmente di Utrecht, ospite di una famiglia di commercianti di stampe, in visita a Pieve Tesino in occasione della sagra dell'Assunta. L'artista eseguì alcune decine di ritratti in costume, corredando ciascuno del nome e soprannome del soggetto: «*Alberto Zanghelini 1 settembre 1855 nel caffè di Pieve*» o «*Giovanni Buffa Caporale, Capo Comune, prado dela madonna 29 agosto 1855*».

La raccolta si discosta di molto dalle rappresentazioni di maniera di cui finora si è detto: si nota infatti, in questi disegni, una precisa ricerca della personalità umana dei singoli. Nascono così disegni quantomai lontani dai «figurini» di primo Ottocento, ma sicuramente più rivelatori: le pose e le espressioni ren-

dono infatti una naturalezza che fa trasparire una familiarità, quasi una complicità, tra l'artista e il soggetto. E si può forse intravedere, in certe rigidità delle figure femminili, un timido e impacciato imbarazzo, misto sempre ad un velato e ironico orgoglio per l'attenzione rivolta ai segni vistosi di una tradizione che già allora si avviava ad essere una reminiscenza. Non vi è infatti più traccia del particolarissimo grembiule testimoniato negli anni precedenti (FIGG. 10, 11, 12), mentre la moda maschile appare già felicemente borghese e contaminata dalle lunghe permanenze in paesi stranieri.

Della raccolta, fa parte una deliziosa caricatura del costume femminile tesino, datata 1869 (FIG. 13), che ci fa forse intendere come il costume si possa ormai anche criticare, come dimostrano anche fonti eterogenee, per esempio mediche. I medici sono ormai entrati a pieno titolo nella struttura amministrativa dello stato con funzioni di controllo e salvaguardia dell'igiene pubblica ⁽³⁴⁾. Quarant'anni trascorrono tra la citata *«Topografia»* del Lupis, e una *«Relazione che passa fra il cucco delle donne tesine e l'applicazione del forcipe»* (1875) di tal Fortunato Frattini.

Frattini rileva infatti una diretta connessione tra l'uso del *cucco* e la presenza di un alto numero di parti laboriosi in Tesino. Il *cucco*, infatti, impedirebbe alle donne del Tesino di portare pesi sulle spalle, obbligandole a caricare la zona lombare, provocando così una deformazione del bacino. Propone pertanto di eliminare la caratteristica acconciatura del Tesino in nome di un moderno concetto di igiene e salute ⁽³⁵⁾.

Tre anni dopo nel 1878 il tesino Santo Fietta-Chioli pubblica il suo *«Notizie storico-critiche intorno a Tesino e suoi abitanti in generale con particolare riguardo alle donne di Pieve e al loro vestiario»*. Fietta-Chioli desume alcune notizie storiche sul costume dalle fonti note, più interessanti sono le sue impressioni personali.

Il 'costume tipico' - quello che vediamo ad esempio nel quadro di Giulio

Cesare Prati «*La cresimanda*» dipinto proprio in quegli anni (FIG. 14) - è costosissimo, un simbolo di *status*, tuttavia:

«in giorno di festa specialmente più non si riconosce la figlia del ricco commerciante da quella che sei dì per settimana deve guadagnarsi di che mangiare la domenica. ... Mi piace avvisare che le ragazze, in particolare quelle da marito, o che vestono alla tesina la prima volta, vanno orgogliose quando arrivano a possedere una novità di fazzoletti, nastri, orecchini o simili oggetti, e le singole fanno di tutto per nasconderne la provenienza e impedirne l'acquisto ad un'altra ... [e che] ... alcune poche delle donne di Pieve non vestono il costume di Tesino a motivo che da fanciulle uscirono agli studi».

Conclude poi con un consiglio:

«le donne, di Tesino che vogliono conservare il loro abito, rimangano in Tesino perché avranno le visite degli stranieri: fuori sarebbero altrettante ricche maschere» ⁽³⁶⁾.

In queste poche notazioni c'è già tutta la storia del costume tradizionale: il suo essere distintivo di un ceto sociale; il suo abbandono dopo il contatto con altre realtà; il suo essere oggetto di curiosità pittoresca e la sua capacità di attrarre i visitatori stranieri, o meglio i turisti.

Amelia Edwards, turista inglese e appassionata di montagna, nel suo diario di viaggio del 1872, si sofferma con attenzione sui costumi dell'Ampezzano. Quando però passa in Primiero, dedica all'abbigliamento poche righe appena:

«valligiani in abito da festa ... uomini con i pantaloni al ginocchio, calze bianche, cappello a cono e la giacchetta portata disinvoltamente sopra una spalla a guisa di mantello, sembrano figure appena uscite da un'acquaforte del Pinelli» ⁽³⁷⁾.

Sarebbe certo lecito attendersi che nel Trentino, sul finire dell'Ottocento,

l'attenzione al costume popolare si rinfocolasse all'urgenza della 'questione nazionale'. Gli anni sono quelli - come abbiamo detto - del declino generalizzato dell'abbigliamento tradizionale popolare ormai avviato ad un definitivo abbandono.

Il folclorista trentino Nepomuceno Bolognini (1824-1900), nei suoi articoli sull'«Annuario della Società Alpinistica Tridentina», tratta solo marginalmente dei costumi tradizionali, di cui ormai riporta notizie di seconda mano. L'autore di una recensione ad un volume sul folclore catalano pubblicata sullo stesso «Annuario» plaude all'iniziativa catalana e auspica analoghe iniziative anche per il Trentino:

«tanto più che se in Catalogna questo lavoro folcloristico fu iniziato come contributo allo schiarimento ed alla soluzione della questione catalana, anche da noi lo scopo scientifico si accoppierebbe a quello patriottico» ⁽³⁸⁾.

Paradossalmente, tuttavia, proprio in questo periodo la visibilità dell'abbigliamento popolare nelle fonti iconografiche trentine sembra subire un arresto.

Ciò contrasta in maniera diretta con l'interesse per queste tematiche che si nota altrove, e segnatamente nel Regno d'Italia, lungo le note direttrici del dazegliano «fare gli Italiani». A Milano nel 1881 si tenne una grande Esposizione Industriale Italiana: nella sezione «*Industria casalinga e manifatture caratteristiche delle singole regioni d'Italia*» vi erano esposti - oltre a numerose raccolte etnografiche - anche 140 costumi:

«Quelli che rappresentano le diverse foggie del vestire ancora in uso in più parti d'Italia, sebbene vi vadano diminuendo ogni dì» ⁽³⁹⁾.

I costumi erano accompagnati da foto, acquerelli, olii e bambole ed erano

stati procurati - o per il vero «ricostruiti» - in moltissimi casi dalle Camere di Commercio o dal Club Alpino Italiano ⁽⁴⁰⁾.

Il Trentino, ancora austriaco, perse dunque una ulteriore occasione per documentare e rendere visibili ad altri, in modo sistematico, le proprie tradizioni.

Eppure, iniziative del tutto analoghe esistevano anche in terra austriaca. Tra queste, va senz'altro segnalata, la pubblicazione, a partire dal 1886, di «*Österreichisch - Ungarische Monarchie in Wert und Bild*», monumentale opera iconografica che documenta in maniera complessiva tutti i territori della Monarchia. Nella sezione dedicata al Tirolo e Vorarlberg, pubblicata nel 1893, compaiono molti paesaggi trentini. Per ogni regione furono scelti anche alcuni costumi: il Trentino è rappresentato, anche qui, da una cromolitografia del costume di Castello Tesino.

Da parte tirolese, vanno invece segnalate altre importanti iniziative, quali la fondazione a Bolzano del Museo Civico e a Innsbruck del Tiroler Volkskunst Museum. Alcune delle importanti collezioni etnografiche di questi musei si devono a Karl Wohlgemuth (1867-1933), che raccolse anche materiali trentini ⁽⁴¹⁾. È sua ad esempio la collezione di costumi, sia maschili che femminili, del Museo Civico di Bolzano: tra essi - come è lecito aspettarsi - il Trentino è rappresentato dai costumi di Fassa e, naturalmente, del Tesino.

Primo Novecento: verso l'annessione

Tra le poche fonti utilizzabili, in questi anni di fine secolo, vi sono le guide turistiche e nuovi resoconti di viaggio che ripropongono però i soliti stereotipi. Ma la fonte più nuova è ormai la *fotografia* che, sulla scia dell'alpinismo, produce spesso interessanti documenti sulla gente di montagna.

Purtroppo, una volta di più, per il Trentino si deve lamentare una grave perdita: le migliaia di lastre di Giovan Battista Unterveger e del figlio, frutto di 60 anni (1854-1915) di documentazione sistematica nelle valli, vengono distrutte dai gendarmi austriaci nel 1915 ⁽⁴²⁾.

Restano naturalmente le cartoline d'epoca, in cui, soprattutto dagli inizi del Novecento, il costume popolare ricompare quale autentico protagonista. Ma la cartolina come fonte - ormai si sa - è solo apparentemente veritiera: la posa in studio, la ricerca del particolare vistoso, i mille piccoli manierismi apparentano questo genere a quello dei figurini delle stampe del primo Ottocento ⁽⁴³⁾. Per quanto riguarda il Trentino, i costumi rappresentati sono quasi sempre quelli di Fassa, Tesino e Primiero (FIGG. 15, 16, 17).

Le cartoline illustrate di primo Novecento ci portano direttamente al contesto specifico della nascente industria del turismo: nel 1890 venne costituita la *Società per l'incremento del Concorso dei forestieri in Trentino*. Tuttavia, mentre altrove la pubblicità turistica poté servirsi in modo consistente dello stereotipo folcloristico - che in qualche modo favorì un interesse e attività di salvaguardia a favore delle culture locali ⁽⁴⁴⁾ - in Trentino ciò non avvenne nella stessa misura. Questo si spiega ancora una volta con l'intrecciarsi indissolubile della vicenda turistica con quella politica. Si puntò, infatti, nella pubblicità turistica, sul nodo centrale della politica e del sentire trentino - l'*italianità* del Trentino - rivolgendosi ai turisti italiani con un appello diretto alla loro coscienza nazionale. Il motto era, come recita il manifesto di Luigi Bonazza disegnato per la Società Alpinisti Tridentini nel 1904: «*Italiani, visitate il Trentino!*».

Nella decorazione ad affresco di un locale del Grand Hotel di Roncegno, uno dei gioielli dell'industria turistica trentina, vediamo i costumi folcloristici italiani insieme al costume tesino (FIG. 18), testimonianza del profondo desiderio di essere riconosciuti italiani tra gli italiani.

La propaganda puntò quindi sulle caratteristiche italiane, sul paesaggio so-

lare già mediterraneo, sul carattere non più nordico, ma già meridionale degli abitanti, oltre che, come era ovvio, sulle bellezze naturali che non avevano nulla da invidiare al resto delle Alpi. Simbolo cogente dell'italianità del Trentino divenne il monumento a Dante, inaugurato nel 1896 e da allora onnipresente nell'iconologia locale ⁽⁴⁵⁾: in una cartolina di edizione tedesca (FIG. 19) datata 1906, lo stesso monumento viene presentato da una tipica bellezza mediterranea, in costume partenopeo, con il mandolino in mano...

Pochi anni più tardi, nel 1911, a cento anni esatti dalla mancata inchiesta di Giovanni Scopoli, il Trentino, ancora austriaco, perderà un'ulteriore occasione di conoscenza della propria identità etnografica, con mancata partecipazione alla grande Mostra Italiana di Arti e Tradizioni Popolari voluta da Lambero Loria.

Sarebbe lecito aspettarsi che l'annessione del Trentino all'Italia avrebbe stemperato definitivamente la polemica nazionalistica. Invece segnò l'inizio di una sua nuova e vigorosa ripresa, peraltro a parti inverse. Erano ora i tirolesi *tedeschi* a dover dimostrare il loro buon diritto con argomenti storici, linguistici ed etnografici.

Nel Trentino, d'altra parte, la nuova denominazione di *Venezia Tridentina* conferita ufficialmente alla regione, non mancò di scontentare molti. La tradizione storiografica locale si alimentò pertanto di nuove necessità. Venne fondata da Luigi Onestinghel nel 1919 la «*Società per gli Studi Trentini*», che dal 1920 pubblicherà la rivista «*Studi trentini*». Sulla rivista, prese il via da subito l'iniziativa di fondare una Sezione etnografica al Museo del Castello del Buonconsiglio ⁽⁴⁶⁾.

Già nel dicembre del 1919, a meno di tre mesi dall'annessione, su iniziativa dell'onorevole Luigi Credaro, Commissario Generale per la Venezia Tridentina, e del professor Giuseppe Papaleoni, si costituiva un comitato per la raccolta di materiali etnografici da incorporarsi nel Museo Nazionale di Arti e Tra-

dizioni Popolari di Roma, nato dalla grande Mostra del 1911 di Lamberto Loria, alla quale, come si è detto, il Trentino non aveva potuto partecipare. Il comitato insistette perché oltre ai materiali da inviare a Roma se ne raccogliessero altri per un museo etnografico locale, riuscendo ad ottenere a tale scopo un finanziamento.

Al Castello del Buonconsiglio, cominciarono così ad affluire materiali di artigianato popolare, precorrendo quelli che saranno, pochi anni più tardi, gli interessi 'etnografici' del Regime.

In questo campo minato di interessi nazionalistici e politici contrapposti, appena paludati di scientismo 'etnografico', tuttavia si mosse, nel 1921-22, un etnografo autentico, che poté osservare, forse per l'ultima volta, la civiltà rurale del Trentino nella sua varietà e complessità: lo svizzero Paul Scheuermeier, che percorse tutta l'Italia insieme all'équipe di Jaberg e Jud, compiendo una straordinaria impresa di documentazione linguistica e iconografica sulla cultura rurale. Il costume popolare, però, non faceva parte del campo di indagine dell'équipe, ma nondimeno viene talora documentato fotograficamente. Ad esso, lo Scheuermeier dedica alcune «*Osservazioni sulla fotografia di costumi*»⁽⁴⁷⁾.

Il giudizio di un etnografo che, come mai era accaduto, aveva avuto la possibilità di osservare l'intera situazione italiana è estremamente prezioso e ci consente di vedere un'Italia del Nord e del centro già avviata a rapide modernizzazioni e un'Italia del Sud dove invece la tradizione del costume è ancora viva.

Scheuermeier ritrae il Trentino in circa 140 fotografie, ognuna con relativa scheda dialettologica⁽⁴⁸⁾. Fra queste, sei immagini documentano costumi popolari. Due fotografie ritraggono i costumi di Penìa (FIG. 20) in val di Fassa, di cui si testimonia ancora l'uso festivo e si dice:

«Il costume della donna è bello nonostante sia leggermente scolorito, i colori sono ben accostati. Non accecante come gr... (sic)».

Lo studioso è poi attratto dall'abbigliamento femminile mòcheno - precisamente di Frassilongo (FIG. 21) - notato in occasione del mercato di Pergine:

«tipico costume ... tutto di colori molto vivi. La gente che tornava dal mercato faceva un'impressione insolitamente conservativa, quasi semiselvaggia, ai contadini italiani più civili di loro. I costumi caratteristici delle donne mi attraggono. Tutte erano però così insolitamente schive e diffidenti che non riuscii a fare un'altra fotografia o a dialogare con loro».

L'ultima foto è relativa ai costumi quotidiani di Roncone, nelle Giudicarie, molto semplici e dai colori scuri.

Il Fascismo: l'invenzione della tradizione'

«Noi vogliamo codificare legalmente la tradizione, riconoscerla e vivificarla, perché è patrimonio, ricchezza e, quasi sempre, sangue e glorificazione d'Italia... Le adunate saranno anche il trionfo della forza, della giovinezza. Vedremo i migliori tipi fisici d'Italia, le più floride sintesi di femminilità... Le prime illustrazioni che pervengono dai vari Fiduciari, riproducenti i costumi che si raduneranno a Venezia dal luglio all'ottobre fanno fede che ogni gruppo concorrente conterrà in sé gli elementi dei più perfetti abbigliamenti di ogni epoca, per ogni regione. Anche nei paesi del Trentino, che allo scoppio della guerra dovettero evacuare repentinamente, dove la distruzione fu completa, si ricercano, tra le antiche stampe, i motivi per i costumi locali che verranno rifatti per le adunate di Venezia. D'altra parte i Fiduciari vanno cercando nelle più lontane vallate dell'Alto Adige, della Carnia, della Venezia Giulia e dell'Istria, ogni antico abbigliamento locale, il quale proverà che le regioni allogene avevano nei tempi remoti costumanze prettamente italiane»⁽⁴⁹⁾.

Così Antonio Pellegrini, ideatore della grande *Adunata Regionale dei Costu-*

mi delle Tre Venezie, organizzata nell'ottobre del 1928 a Venezia dall'Opera Nazionale Dopolavoro.

Molti sono i motivi per cui il Fascismo volle appropriarsi delle tradizioni popolari o della «*popolaresca*», come la si volle chiamare dopo un decreto del 2 agosto 1933 ⁽⁵⁰⁾; il mito della «ruralità» è basato sulla remissività sociale della classe contadina, e sui valori morali di una famiglia centrata sul ruolo della donna, da un lato, e dall'altro la necessità di una riaffermazione forte di *italianità* nelle zone di recente annessione, anche al fine di sedare le rivendicazioni delle minoranze alloglotte ⁽⁵¹⁾.

Storia e tradizioni popolari vennero così piegate ai bisogni di legittimazione politica del nuovo regime. E, dove le tradizioni erano scomparse, furono reinventate senza alcun imbarazzo. Di nuovo il Trentino visse questa stagione di fervide iniziative demologiche schiacciato sotto pressanti motivazioni ideologiche.

La prima iniziativa fu, come si è detto, l'Adunata di Venezia del 1928. Il Trentino partecipò con le rappresentanze di 15 località: Cembra con la Sfilata dei Mesi, allestita per l'occasione, Susà di Pergine con una comitiva in acconciature del 1700, Avio con una «*Loggia storica*», Moena con le coppie del XVI e XVII secolo, Castel Tesino con un suo corteo nuziale. Infine proprie rappresentanze avevano i comuni di Cavalese, Predazzo, Vigo di Fassa, Canazei e Pinzolo ⁽⁵²⁾.

All'Adunata era abbinato il *Concorso Tre Venezie* che doveva premiare i migliori 'costumi isolati', 'coppie', 'comitive', 'cori', 'bande', 'filodrammatiche', 'corpi di ballo', 'riproduzioni di cerimonie', 'feste', o 'sagre paesane', oltre al miglior '*monotipo*' ⁽⁵³⁾.

Il concetto di 'monotipo' era una vera novità: si trattava infatti di costumi di nuova creazione, ideati da artisti laddove i costumi tradizionali fossero spariti. E già sul quotidiano «*Il Brennero*» leggiamo che i monotipi sarebbero stati:

«un sicuro successo per la nostra provincia ... [in quanto] sintetizzano le caratteristiche di una vallata in maniera pratica e artistica»⁽⁵⁴⁾.

In qualche modo, i 'monotipi' trentini avrebbero contrastato la massiccia presenza dell'Alto Adige che schierò all'Adunata ben 1400 costumi. Si temeva infatti che il Trentino non avesse una sua fisionomia tradizionale ben visibile con cui presentarsi, una preoccupazione comune se è vero che molte località dovettero affrettarsi a ricostruire i propri costumi ex-novo e che il Cadore arrivò a noleggiarseli presso una sartoria teatrale milanese!

A ogni buon conto, il Trentino si distinse nella nuova categoria del 'monotipo', vincendo il primo premio con i costumi ideati dal pittore Oddone Tomasi, giovane artista trentino. Tomasi presentò sei 'monotipi', di cui sono rimasti sia i bozzetti acquerellati (FIGG. 22, 23, 24, 25) che due esemplari, per i costumi maschili e femminili del Basso Sarca, della Valle dell'Adige e della Valsugana⁽⁵⁵⁾.

Tomasi aveva cercato di sintetizzare con immediatezza, attraverso le forme e i colori, i contesti territoriali a cui i costumi facevano riferimento, senza la minima concessione al costume popolare di genere o a espliciti riecheggiamenti etnografici. Se ne dà una descrizione dell'epoca per capirne meglio lo spirito. Il costume del Basso Sarca è così descritto:

«Azzurro e bianco, l'acqua e la spuma. La camicietta è composta con sovrapposizione di linee così schietta e sincera da sembrare un calice aperto sotto il viso della donna, come un giustacuore che ammorbidisce ogni curva e arrotonda la piena bellezza femminile.

E le maniche corte si sono appena staccate dalla spalla che subito assumono la parvenza di quelle ondine chiare che giocano sovente lungo l'azzurra distesa.

La decorazione è composta dal grembiolino dove è raffigurata o una vela, o il cipresso, o l'agave, od il gabbiano, o un'onda.

Il costume maschile è nero: la fascia alla barcaiola, i risvolti azzurri dei taschini del panciotto, il fazzoletto che si infila in un anello d'olivo perché il collo sia libero al canto e alla vogata, sono tutti motivi di uno stesso tema.

Poi i bottoncini d'olivo, minuscoli e bellissimi, stilizzati a forma di bacche.

Non è che il Garda realizzato in una creazione bianco azzurra» ⁽⁵⁶⁾.

I costumi 'trentini' del Tomasi furono commercializzati da un negozio di Trento, ed è possibile che siano stati prodotti anche altri modelli ad uso dei turisti come andava allora di moda. Il 'monotipo' interessò infatti anche altri artisti trentini: vi è ad esempio un bozzetto di Ettore Sottsass, forse del 1930, per il costume femminile fiemmeso, che ricalca però - a differenza di quelli del Tomasi - modelli storicamente esistiti (FIG. 27).

L'impresa del pittore Tomasi suscitò le lodi di Giacomo Roberti, studioso locale e fautore della Sezione etnografica trentina. Lo stesso Roberti, nel suo saggio «*Usi, costumi e credenze nel Trentino*» che illustra addirittura con le fotografie dei costumi di Tomasi, sintetizza la diffusa preoccupazione per la scarsa visibilità iconografica di una 'identità' del Trentino, soprattutto se messa a confronto con il tradizionalissimo vicino Alto Adige:

«La scomparsa del vestito paesano proprio delle singole vallate aveva messo il Trentino in una situazione di stridente contrasto con quello delle valli contermini, dove il costume locale si è mantenuto integro con tutto il profumo della sua originalità. Si era così formata una condizione di inferiorità, la quale maggiormente si fece sentire in questi ultimi tempi» ⁽⁵⁴⁾.

Il saggio appare in una delle tante pubblicazioni di prestigio che dovevano servire a far conoscere le «terre redente» agli italiani. In questi lavori si notano una forte avversione alla modernizzazione incipiente e una accorata difesa della tradizione, nei termini di una apologia della subalternità parca e laboriosa della

gente di montagna, che doveva risultare del tutto funzionale alla politica ruralista del Regime.

In questo contesto, altra preoccupazione degli studiosi locali era, come si è detto, la forzata assimilazione all'area veneta, già del tutto esplicita nella dizione 'Venezia Tridentina'. Non per nulla nel 1934 Ettore Tolomei, il teorico della politica fascista per l'Alto Adige, affermava:

«Le provincie venete tra le quali Trento e Bolzano, non sono meno, sono maggiormente italiane, mentre hanno una coscienza veneta, mentre si sentono affettuosamente venete» ⁽⁵⁸⁾.

E quando si parla di costumi popolari della Venezia Tridentina, in realtà il più delle volte si esibiscono costumi dell'Alto Adige, che si voleva tuttavia mondare di ogni «incrostazione» germanica. Se un tempo gli studi si erano indirizzati alla dimostrazione dell'italianità del Trentino, ora con piglio fortemente aggressivo si voleva dimostrare al contrario la sostanziale radice italiana dell'Alto Adige.

Il volume di Emma Calderini *«Il costume popolare in Italia»*, con 200 tavole a colori, edito nel 1934 in occasione del *III Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari*, svoltosi proprio a Trento per legittimare la politica culturale del Regime, rappresenta il risultato più rilevante, e nel contempo il termine, di quell'operazione di cristallizzazione dei costumi tradizionali in modelli e stereotipi avviata già nell'Ottocento ⁽⁵⁹⁾. Nel capitolo dedicato alla Venezia Tridentina si documentano ben 11 costumi, 10 dei quali appartengono all'Alto Adige. L'unico costume trentino è ancora una volta quello del Tesino (FIG. 28).

A rappresentare il Trentino durante tutti gli anni Trenta e Quaranta, come testimoniano articoli e cinegiornali ⁽⁶⁰⁾ accanto ai costumi del Tesino, di Fassa e

di altri paesi sfilano in ogni occasione anche i costumi ideati da Oddone Tomasi (FIG. 26).

Nel frattempo, come si è detto, le iniziative che a livello locale miravano alla costituzione di una Sezione etnografica trentina presso il Castello del Buonconsiglio cominciavano a dare dei frutti. E, parallelamente si raccolsero anche materiali - tra questi pure un costume del Tesino - che avrebbero rappresentato il Trentino presso il Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari di Roma ⁽⁶¹⁾.

In sede locale i vari incitamenti alla raccolta di materiali e notizie vennero formulati attraverso questionari - il primo sulla religiosità popolare e il secondo sugli usi e la cultura materiale contadina - elaborati a livello nazionale e pubblicati sulla rivista «Studi Trentini di Scienze Storiche» negli anni 1920, 1931 e 1934 ⁽⁶²⁾, rivista su cui appare fra l'altro una rubrica intitolata *Popolaresca*.

Nel 1934, in occasione del *III Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari*, si tenne una relazione sull'attività del Comitato Laografico Provinciale, dalla quale veniamo a sapere che i questionari furono inviati in numero di oltre 750 copie:

«ai RR. Ispettori Onorari alle Antichità e Belle Arti della provincia di Trento (20) e della provincia di Bolzano (13), ai Rev.mi Arcipreti dei decanati della diocesi (43) ai RR. Ispettori scolastici della regione e ai direttori didattici con molte copie per gli insegnanti che avrebbero ritenuto più interessati, alla ricerca (circa 600 copie), al Preside dell'Istituto magistrale di Trento. Le risposte pervenute furono circa 60:

2 da RR. Ispettori Onorari alle Antichità e Belle Arti;

3 da Rev.mi Parroci sparsi nei villaggi;

2 da dilettanti (?) della laografia;

le altre dalla scuola» ⁽⁶³⁾.

Ma uno studio complessivo di questi materiali, conservati presso l'archivio storico della Sovrintendenza alle Belle Arti di Trento, non venne mai fatto ⁽⁶⁴⁾.

Gli oggetti raccolti servirono invece ad allestire la mostra presso le sale del Castello del Buonconsiglio, che fece da contorno al Congresso organizzato a Trento dall'Opera Nazionale Dopolavoro e dal Comitato Nazionale Italiano per le Arti Popolari (FIG. 29). I lavori del Congresso si devono collocare nel contesto dall'acuirsi delle tensioni con la popolazione di lingua tedesca dell'Alto Adige, su cui si stava operando una politica di forzata italianizzazione. Infatti ci si attendeva che il Congresso stesso, ai termini della Circolare Bodrero, presidente del Comitato Nazionale per le Arti e Tradizioni Popolari, dell'11 aprile 1934, provasse l'italianità e *«l'unità delle espressioni artistiche e popolari delle zone di confine»*. Al Congresso, infatti, si sarebbe accompagnato anche un raduno di costumi del Trentino e dell'Alto Adige, per un raffronto con quelli delle altre parti d'Italia.

Delle comunicazioni al Congresso, ben 30 riguardavano la 'Venezia Tridentina': tra queste risultarono fondamentali per lo scopo prefisso quelle dedicate ai costumi popolari. Ma gli intenti dichiaratamente nazionalistici del Congresso andavano necessariamente a scontrarsi con il suo spirito regionalista, peraltro osservato con sospetto dal Regime:

«Si tratta di rilevare con rigorose indagini scientifiche nella multiforme anima italiana il fondo comune nazionale e storico da cui tutte le tradizioni popolari derivano, per accostarci così sempre più allo spirito unitario della Patria.

È questo il concetto giusto, il concetto egualmente lontano dal regionalismo, superato e scomparso, come dalle esagerazioni di coloro che si erano eretti contro le regioni» ⁽⁶⁵⁾.

Nel già citato volume di Emma Calderini *«Il costume popolare italiano»*, l'introduzione di Amy Bernardy è un saggio, peraltro ben documentato, intitolato *«Unità fondamentale del costume nella cerchia alpina»*, di cui una sintesi fu presentata anche al Congresso:

«Quando si guardi la cerchia alpina soprattutto da questo Brennero ... e si constati la presenza di elementi transalpini ed alloigeni infiltratisi dalla Francia attraverso la Savoia, dalla Svizzera in Valtellina, dalla Slavia attraverso il Carso, dalla Baviera o dal Tirolo, si può senz'altro affermare che si tratta di relitti di penetrazione o d'invasione e non di forme originarie od autoctone» ⁽⁶⁶⁾.

La Bernardy prosegue portando esempi di come i costumi altoatesini insistano, nelle loro basi più vere, su una fondamentale unità comune a tutti i costumi italiani. Arriva poi a parlare, per inciso, anche del Trentino:

«La grande affinità alpina che lega l'Alto Adige col Piemonte è poi controbilanciata nella regione trentina dalla grande affinità colla vita e le consuetudini del Veneto. ... Chi conosce bene il Veneto e il Piemonte nella loro vita regionale ha la miglior preparazione per intendere etnograficamente la Venezia Tridentina» ⁽⁶⁷⁾.

Sempre la Bernardy, nell'introduzione al volume della Calderini, appare anche ben consapevole delle possibili manipolazioni antistoriche nel campo del costume tradizionale ora in disuso:

«Mentre ora si tende a rimediare a questa deficienza coll'incoraggiare la revocazione della sua tradizione, è ovvio che si corre il rischio della teatralità o della faciloneria nella sostituzione o addirittura nell'invenzione di elementi ad effetto, quando il vestire paesano sostituitosi al costume sparito in certe zone, appaia troppo sobrio allo scopo esibizionistico» ⁽⁶⁸⁾.

Poi stigmatizza i comportamenti modernisti, per lei intollerabili e deleteri, che vanificano l'operazione di recupero storico di una tradizione, in cui la donna doveva avere un ruolo fondamentale:

«Due elementi importanti di correttezza folcloristica tendono a restare o a farsi accentuatamente anzi aggressivamente moderni nelle rievocazioni del costume: la pettinatura e la calzatura. E non parliamo del malvezzo di truccarsi e di fumare» ⁽⁶⁹⁾.

Ma tutta la prosa del Ventennio testimonia di quale fu l'importante investimento ideologico sul tema del costume popolare: fino alla fine del Regime si assisterà ad adunate faraoniche, con la messa in campo di migliaia di costumi. E, nel 1936 ben 2070 figuranti trentini parteciparono a raduni, nazionali e provinciali, di costumi popolari ⁽⁷⁰⁾.

Testimonianze, un po' inquietanti, di queste celebrazioni sono ancora visibili nei cinegiornali *Luce* del tempo. Tuttavia, a livello locale, scorrendo il «*Bollettino Bibliografico Trimestrale della Venezia Tridentina*» edito dalla Biblioteca Comunale di Trento, si nota un progressivo centrarsi della sezione «*Popolare-sca*», fino agli inizi degli anni Trenta fecondissima.

Ma da un artista trentino arriverà l'ultima e geniale sintesi di italicità, così come era stata voluta dalla propoganda fascista. Fortunato Depero, artista poliedrico, già attento fin dai primi anni del Novecento all'ambito popolare grazie agli stimoli che in questo senso provenivano dalla vitale attività del teatro e dell'arte russa, negli anni Trenta avvierà su incarico dell'ENIT (Ente Nazionale Italiano Turismo) una serie di interventi per la propaganda turistica italiana all'estero. Nasce così il progetto di una serie di pannelli pubblicitari ideati come fossero diorami e che avranno come tema principale i «*costumi italici*» ⁽⁷¹⁾. Lo stesso motivo, i costumi popolari italiani, saranno alla base anche dei tre pannelli commissionati per la sede dell'ENIT a Berlino nel 1942 intitolati «*Architetture, costumi e prodotti italici*». In queste serie non trovano spazio 'costumi trentini', ma sulla scorta degli interessi di quegli anni per i costumi dell'Alto Adige, nel 1939, Depero progetta per l'ingegner Piacentini, una credenza con tarsia in panno che rappresenta tre costumi atesini ⁽⁷²⁾.

L'incarico per la decorazione dell'aula assembleare del Consiglio Provinciale della Provincia Autonoma di Trento, assegnato dalla Giunta a Fortunato Depero negli anni tra il 1953 e il 1956, permetterà di nuovo al pittore, benché col diminuito vigore innovativo delle opere di quegli anni, di riprendere la tematica dei costumi, confrontandosi anche con quelli trentini. Il secondo dopoguerra vide infatti il Trentino alla prese con la definizione culturale della Autonomia Speciale da poco conquistata, nell'ottica di una ricerca di identità territoriale finalmente scevra da pressanti necessità nazionalistiche. I temi della decorazione della sala del Consiglio, secondo il desiderio della Giunta Provinciale, dovevano sintetizzare visivamente l'identità morale, storica e fisica del Trentino in sei grandi pannelli a tema ⁽⁷³⁾.

Oltre a «*Potenza idrica e centrale elettrica*», il «*Santuario di San Romedio*», «*Flora e fauna rupestre*» e «*Omaggio ai caduti per la patria di ogni tempo*», Depero propose alcune ipotesi anche per le altre due composizioni, quali: «*I campanili della Fede*», «*Simbologie roveretane*», «*Dinamica Industriale*», «*Santi e martiri*».

La committenza preferì tuttavia le più generiche e scontate «*Prospettive storiche e simboli folcloristici*» e «*Fatica, grazia e pace agresti*» (FIGG. 30, 31).

In «*Fatica, grazia e pace agresti*» l'artista si cimenta con una vera *invenzione* di forme e tipologie che risentono sia della sua attitudine alle creazioni fantastiche, sia delle suggestioni degli studi già fatti per la serie dei «Costumi italici». I tre costumi presentati sono infatti tutto fuorché trentini, e Depero stesso li definisce «*dalle smaglianti tinte, dai ricami arabescati di italica foggia*» ⁽⁷⁴⁾. Solo in «Prospettive storiche e simboli folcloristici» si riconosce la volontà di rappresentare un costume 'trentino': la pettorina e il grembiule sono infatti quelli dell'immane costume tesino. E i disegni a spirale del grembiule riprendono esattamente quelli della stampa di Le Comte del 1817 (FIG. 5).

Note conclusive

La vicenda del costume tesino, già ampiamente lumeggiata più sopra, è un interessante esempio di come determinati «luoghi comuni» iconografici possano contribuire al cristallizzarsi, più o meno fittizio, dell'iconografia di certe identità etnico-territoriali.

A questo proposito, è interessante richiamare la vicenda del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina di San Michele all'Adige. Quasi paradossalmente, per una terra di occasioni etnografiche mancate qual è il Trentino, il Museo è uno dei più importanti d'Italia nel campo dello studio di cultura materiale e tradizioni popolari. Fondato negli anni Sessanta, in un Trentino per la prima volta messo in grado di gestire autonomamente la propria realtà socio-culturale, da uno studioso del tutto eclettico quale Giuseppe Šebesta, il Museo è fortemente innovativo, concepito per comprendere la storia di un popolo attraverso il suo modo di accostarsi al lavoro: tecnologie, strumenti, macchine. Grazie all'impulso particolarissimo del suo fondatore, si tratta pertanto di un Museo importante, originale nella sua determinazione ergologica. Tuttavia, sulla copertina della guida del Museo, in omaggio alle più trite convenzioni dell'iconicità etnografica, vi è il disegno ottocentesco del costume tesino.

Ma il costume popolare del Tesino - frutto della particolarissima vicenda socio-culturale di una sola, e piccolissima, valle - non era e non fu mai 'costume trentino', né avrebbe potuto diventarlo. Al notevole successo iconografico del costume tesino tuttavia, che appena vagamente si riverbera su quello delle valli cotermini del Trentino orientale - Primiero e Fassa - non fa tuttavia riscontro, per quanto riguarda la gran parte del Trentino centrale e occidentale - per intenderci, il territorio storico del Principato Vescovile - praticamente nulla, tranne le scarse fonti, spesso del tutto discutibili, citate qui sopra.

Senza spingersi troppo oltre nell'avanzare giudizi che soltanto una ricerca più approfondita potrà autorizzare, possiamo senza'altro osservare che questo enigmatico 'silenzio' del Trentino sul piano dell'iconologia ruralista ed etnicizzante del 'costume popolare' sembra contraddire in pieno l'adagio socio-antropologico che vorrebbe demarcatori etnici ed etnicismi farsi più visibili e più intensi in prossimità delle zone di confine, e può contribuire a gettare uno spiraglio di nuova luce sulla storia - peraltro in gran parte ancora da scriversi - della regione tridentina.

Note

Un ringraziamento particolare a Giovanni Kezich per i preziosi consigli e l'attenzione con cui ha seguito questo lavoro. Desidero ringraziare anche Giuliana Sellan, Mauro Nequirito, Patrizia Antonelli e tutti i colleghi e gli amici dei Musei e delle Biblioteche in cui si è svolta la ricerca.

- ⁽¹⁾ Per il contesto culturale del Tirolo di inizio Ottocento rimando al catalogo della mostra «*Die Tirolische Nation 1790-1820*», Innsbruck, 1984.
- ⁽²⁾ Testimonianze iconografiche importanti in ambito popolare sono in quegli anni anche i ritratti. Il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina conserva tre ritratti fassani di fine Settecento di persone in costume.
- ⁽³⁾ È interessante notare un fenomeno analogo anche nella storiografia austriaca dedicata al Trentino. Vedi R. SCHÖBER, «Il Trentino durante il periodo di unione al Tirolo. 1815-1918», in F. VALSECCHI e A. WANDRUSZKA (a c. di), *Austria e provincie italiane 1815-1918. Potere centrale e amministrazioni locali*, Bologna, Il Mulino, 1981, p. 178.
- ⁽⁴⁾ Per l'inchiesta dell'Arciduca Giovanni e le personalità di illustratori tirolesi citate nel presente contributo si veda oltre al testo della nota 1, il catalogo della mostra S. DE RACHEWILTZ e K. KRAUS (a c. di), *Jacob Placidus Altmutter*, Castel Tirolo, 1993.
- ⁽⁵⁾ P. BURKE, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Mondadori, 1980, p. 11.
- ⁽⁶⁾ Per il debito dell'Altmutter con la serie di stampe di costumi del Kapeller cfr. «*Die Tirolische Nation*», op. cit., p. 90; e S. de RACHEWILTZ e K. KRAUS, op. cit., p. 59.

- ⁽⁷⁾ F. MAGUET e A. TRICAUD, *Parler provinces*, Parigi, 1994.
- ⁽⁸⁾ Alcuni studiosi locali sostengono che il costume femminile del Tesino sia di provenienza valtellinese. Tale estraneità alla tradizione tirolese giustificherebbe la nascita del costante interesse che accompagnò il costume tesino lungo tutto l'Ottocento e il Novecento. Cfr. R. MORELLI, «Ciclo dell'anno e della vita nelle tradizioni popolari del Tesino», in *Canti e cultura tradizionale nel Tesino*, Milano, Franco Angeli, 1983, pp. 137 e sgg.
- ⁽⁹⁾ Il colore del costume del Tesino di solito è rosso come testimoniano gli esemplari rimasti e molte fonti; nelle stampe di genere, per i motivi di cui si è detto, lo si può trovare anche colorato diversamente.
- ⁽¹⁰⁾ G. A. MONTIBELLER, *Notizie storiche, topografiche, e religiose della Valsugana e del Primiero*, Roveredo, 1793, pp. 211-212.
- ⁽¹¹⁾ E. FIETTA IELEN, *Con la cassela in spalla: gli ambulanti del Tesino*, Ivrea, Priuli e Verlucca, 1987.
- ⁽¹²⁾ M.F. MERCEY, *Viaggio attraverso il Tirolo, edizione anastatica con traduzione a fronte*, Trento, 1988, p. 418.
- ⁽¹³⁾ H. HEINE, *Impressioni di viaggio*, Novara, 1964, p. 262.
- ⁽¹⁴⁾ C. J. LATROBE, *Un viaggiatore inglese tra ladini tirolesi e italiani*, Trento, 1989, pp. 51-52.
- ⁽¹⁵⁾ A. BORTOLI, *Alle origini della géographie humaine. La percezione dell'ambiente in «A travers le Tyrol» (1884) di Jules Gourdoult*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trieste, a. acc. 1989-1990.
- ⁽¹⁶⁾ U. RAFFAELLI, *Tradizioni popolari e dialetti nel Trentino. L'inchiesta post-napoleonica di Francesco Lunelli (1835-1856)*, Trento, U.C.T., 1986, p. 24, nota 26.
- ⁽¹⁷⁾ C. TASSONI, *Arti e tradizioni popolari. Le inchieste napoleoniche sui costumi popolari e le tradizioni nel Regno Italico*, Bellinzona, 1973.
- ⁽¹⁸⁾ C. TASSONI, «Aggiunta alle inchieste napoleoniche. L'inchiesta fra i Mocheni», in *Terra Cimbria*, a. X, nn. 39/40, 1979.
- ⁽¹⁹⁾ La maggior mobilità maschile dovuta all'emigrazione stagionale e alla leva militare favorì l'abbandono delle forme tradizionali di abbigliamento. Ad esempio i calzoncini al ginocchio cominciarono a sparire dopo le guerre del 1848.
- ⁽²⁰⁾ G. LUPIS, *Topografia medica della città di Trento*, Trento, 1831, pp. 64-65.
- ⁽²¹⁾ U. RAFFAELLI, op. cit., p. 14.
- ⁽²²⁾ Ivi, pp. 15-16.
- ⁽²³⁾ Ivi, p. 63.

- ⁽²⁴⁾ B.M. GALANTI, *Mondo popolare nella «Corografia» di A. Zuccagni Orlandini*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 109.
- ⁽²⁵⁾ G. GRANELLO, «Note su antiche tradizioni valsuganotte e tesine», in *Studi trentini di scienze storiche*, a. LIX, 1980, fasc. I, p. 58.
- ⁽²⁶⁾ R. LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, Einaudi, p. 81 e sgg. e R. LEVI PISETZKY, «Il costume italiano nel '48», in *Le vie d'Italia*, Milano, 1948, settembre, n. 9, p. 829 e sgg.
- ⁽²⁷⁾ B. ANGELINI (a c. di), *Vedute del Trentino. Le foto di Unterverger per la S.A.T. - 1882*, Trento, 1992, p. 50.
- ⁽²⁸⁾ Ivi, p. 167.
- ⁽²⁹⁾ Ivi, p. 166.
- ⁽³⁰⁾ L'*Adjustening* e il 'giusto modo di portare l'uniforme'. Tale atteggiamento fu un 'abito' mentale tipico della monarchia asburgica. L'imperatore Francesco Giuseppe I, che regnò dal 1848 al 1916, vestì sempre e soltanto la divisa militare. E l'uniforme dell'artiglieria imperiale fu considerata la più bella del mondo all'Esposizione Universale di Parigi del 1900. Anche tutti i funzionari della monarchia indossavano un'uniforme, diversa a seconda del grado e del settore di appartenenza. Il tutto era regolamentato per legge e non si tollerava la minima trasgressione. Molto più tardi l'Arciduca di Toscana Leopoldo Ferdinando avrebbe detto che: «*La monarchia ha cominciato a tramontare il giorno in cui venne strappato o concesso il permesso a chiunque di indossare gli abiti che preferiva*». Cfr. F. HERRE, *Francesco Giuseppe*, Milano, 1980, p. 266.
- ⁽³¹⁾ A. CARLINI *et al.*, *In Banda*, Trento, 1990, p. 56.
- ⁽³²⁾ Ivi, p. 281.
- ⁽³³⁾ Sulla collezione Ognibeni e in generale sul Tesino B. SANGUANINI, «Aspetti sociali e culturali del Tesino», in R. MORELLI *et al.*, *Canti e cultura*, op. cit., pp. 13-102.
- ⁽³⁴⁾ R. TAIANI, «Organizzazione sanitaria, tutela della salute pubblica e primato medico in Trentino nella prima metà del secolo XIX: primi risultati di un'indagine», in *Mondo ladino*, a. XVII, 1993, n. 1-2.
- ⁽³⁵⁾ R. MORELLI, op.cit., p. 141.
- ⁽³⁶⁾ S. FIETTA CHIOLI, *Notizie storico critiche intorno a Tesino e suoi abitanti con particolare riguardo alle donne di Pieve e al loro vestiario*, Borgo, 1878, p. 18.
- ⁽³⁷⁾ A.B. EDWARDS, *Cime inviolate e valli sconosciute. Vagabondaggi di mezza estate nelle Dolomiti - 1872*, Belluno, 1985, p. 178.

- (38) «Folk-català: miscellanea folk-lorica, Barcellona, 1887», recensione in *Annuario della Società degli Alpinisti Tridentini*, A. III (1886-1887), 1888, p. 437.
- (39) *Esposizione Industriale Italiana del 1881, Catalogo ufficiale*, Milano, Sonzogno, 1881, p. 71.
- (40) G. BUTTAZZI, «In margine all'Esposizione Industriale, Milano 1881. Un gruppo di costumi e indumenti popolari presso le Civiche Raccolte di Arte Applicata», in *Rassegna di Studi e Notizie*, Milano, VIII, 1981, vol. IX, pp. 187-284.
- (41) K.M. MAYR, «Karl Wohlgemuth», in *Der Schlern*, 1933, p. 443.
- (42) F. MENAPACE (a c. di), *Giovanni Battista Unterveger. Lastre al collodio 1862-1880*, Trento, 1982, p. 9.
- (43) G. GRI, «Costumi in cartolina. E alcune osservazioni in riproposta e studio del costume popolare», in *La ricerca folklorica*, n. 14, 1986, pp. 45-52.
- (44) A. AUDISIO *et al.*, *I musei e le Alpi. Dalle origini agli anni Venti*, Atti del convegno, Torino, 1992.
- (45) C. SAN GIUSEPPE, «L'immagine di Trento e del Trentino nella propaganda turistica dal 1850 al 1950» in *Visitate il Trentino! Pubblicità e turismo a Trento e nel Trentino tra Ottocento e Novecento*, Trento, 1988, pp. 231-242.
- (46) G. ROBERTI, «Per una sala etnografica nel Castello del Buon Consiglio», in *Studi trentini di scienze storiche*, a. I, 1920, fasc. IV, p. 365-367.
- (47) P. SCHEUERMEIER, *Il lavoro dei contadini. Cultura materiale e artigianato rurale in Italia e nella Svizzera italiana e retoromanza*, Milano, 1980, p. 289-291.
- (48) Copia delle fotografie con le relative schede dialettologiche, provenienti dall'Archivio Scheuermeier dell'Università di Berna, sono conservate presso il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina.
- (49) A. PELLEGRINI, *Il Dopolavoro a Venezia ed i raduni dei costumi popolari italiani*, Venezia, 1929, pp. 242 e 313.
- (50) E. TOLOMEI, «La popolaresca cisalpina», in *Atti del III Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari, Trento - 1934*, Roma, 1936, p. 574.
- (51) S. CAVAZZA, «La folcloristica italiana e il fascismo. Il Comitato Nazionale per le Arti Popolari», in *La ricerca folklorica*, n. 15, 1987, p. 109-122.
- (52) S. BRANZI, «Le radunate dei costumi italiani. Il sogno di due notti d'estate in piazza San Marco a Venezia», in *Trentino. Rivista della Legione Trentina*, a. IV, 1928, n. 9, p. 327.
- (53) D. DAVANZO POLI, «Il merletto nel costume popolare veneto», in D. DAVANZO POLI (a c. di), *Il merletto nel folclore italiano*, Burano, 1990, p. 109.

- ⁽⁵⁴⁾ «I costumi trentini a Venezia», in *Il Brennero*, 8 giugno 1928.
- ⁽⁵⁵⁾ C. SAN GIUSEPPE, «Le vicende storiche e culturali del costume popolare trentino tra Ottocento e Novecento», ms. cicl. per la mostra «*Immagini del Folk*», organizzata dalla Federazione Circoli Culturali e Ricreativi Trentini, novembre 1991. Sia i bozzetti che due dei costumi originali, donati dalla famiglia Tomasi, sono conservati presso il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina.
- ⁽⁵⁶⁾ A. FRACHETTI, *Costumi trentini*, Trento, 1932, p. 9.
- ⁽⁵⁷⁾ G. ROBERTI, «Usi e credenze nel Trentino», in A. AVANCINI (a c. di), *Terre Redente e l'Adriatico*, vol. I, Vallardi, Milano, 1932, p. 349.
- ⁽⁵⁸⁾ E. TOLOMEI, op. cit., p. 575.
- ⁽⁵⁹⁾ Al Circolo della Stampa di Roma fu tenuta anche una mostra con le 200 tavole raffiguranti i costumi popolari italiani disegnati dalla Calderini, come testimonia un cinegiornale conservato presso l'Archivio dell'Istituto Luce. Emma Calderini fu anche una famosa costumista teatrale, suoi furono i costumi per l'originale televisivo «I promessi sposi» con regia di S. Bolchi (1967). Nel 1973 la Calderini donò alla Civica Raccolta di Stampe Bertarelli di Milano la sua collezione di più di 10000 tra schizzi e fotografie di costumi popolari italiani raccolti dal 1925 al 1970, molti dei quali furono alla base dei disegni realizzati per il volume del 1934 *Il costume popolare in Italia* (Cinegiornale n. 586 - 1934).
- ⁽⁶⁰⁾ Una ricerca presso l'Archivio dell'Istituto Luce di Roma mi ha permesso di rintracciare vari cinegiornali che documentano le sfilate di costumi dell'epoca, tra questi anche quello relativo al raduno di costumi organizzato in occasione del Congresso del 1934 a Trento, nel quale compaiono i costumi del Tomasi (cinegiornale n. 540 - 1934).
- ⁽⁶¹⁾ Non sono ancora stati esaminati le modalità ed i canali attraverso cui si formarono queste due collezioni di materiali etnografici trentini - solo la collezione romana è parzialmente esposta - ma varrebbe la pena di approfondire la ricerca perché da una prima e veloce scorsa negli archivi sono emerse indicazioni interessanti. Per il nostro campo di indagine si deve segnalare la presenza presso le collezioni romane di un costume femminile del Tesino e di parecchi singoli capi di abbigliamento popolare, soprattutto relativi alla val di Cembra, il cui «costume popolare» non ha peraltro alcuna evidenza nelle fonti storiche.
- ⁽⁶²⁾ Per il 1920 cfr. la nota n. 44; «Invito alla raccolta di notizie riguardanti il folclore della Venezia Tridentina», in *Studi trentini di scienze storiche*, a. XII, 1931, fasc. IV, p. 367-369; «Popolareasca», in *Studi trentini di scienze storiche*, a. XV, 1934, fasc. 1, pp. 93-94.
- ⁽⁶³⁾ P.C. CLEMENTI, «Attività del Comitato trentino», in *Atti del III Congresso*, cit., pp. 281-282.

- ⁽⁶⁴⁾ Anche l'allora Sovrintendente alle Belle Arti di Trento, lo storico dell'arte Giuseppe Gerola, pubblicò - con lo pseudonimo di Augusto Arsieri - un contributo metodologico, tuttora valido, per una storia del costume popolare trentino. A. ARSIERI, «Alcune considerazioni sulla storia del costume trentino», in *Studi trentini di scienze storiche*, a. XV, 1934, fasc. 3, p. 300-304.
- ⁽⁶⁵⁾ F. TOLOMEI, op. cit., p. 574.
- ⁽⁶⁶⁾ A. BERNARDY, «Unità fondamentale del costume nella cerchia alpina», in *Atti del III Congresso*, op. cit, p. 99.
- ⁽⁶⁷⁾ Ivi, p. 101.
- ⁽⁶⁸⁾ E. CALDERINI, *Il costume popolare in Italia*, Sperling & Kupfer, Milano, 1934, p. 61.
- ⁽⁶⁹⁾ *Ibidem*.
- ⁽⁷⁰⁾ «Sei anni di attività del Dopolavorismo trentino - Anno VIII - XIII», in *Studi trentini di scienze storiche*, a. XVII, n. 4, 1936, p. 310.
- ⁽⁷¹⁾ I diorami sui costumi italici di Depero furono realizzati dalla Ditta Sani di Trento. G. BELLÌ (a c. di), *La casa del Mago. Le arti applicate nell'opera di Fortunato Depero. 1920-1942*, Milano - Firenze, 1992, p. 268.
- ⁽⁷²⁾ Ivi, p. 388.
- ⁽⁷³⁾ B. PASSAMANI, *La sala del Consiglio Provinciale di Trento di Fortunato Depero*, Trento, 1990, p. 39.
- ⁽⁷⁴⁾ Ivi, p. 38.

FIG. 1. J.A. Kapeller, *Un contadino di Sagron in Tirolo.*

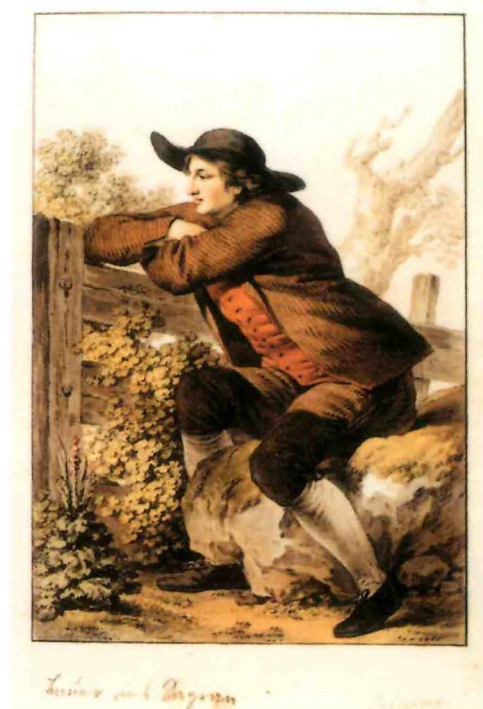


FIG. 2. J.A. Kapeller, *Una contadina di Sagron in Tirolo.*



FIG. 3. J.A. Kapeller, *Un contadino della valle del Tesino in Tirolo.*



FIG. 4. J.A. Kapeller, *Una contadina della valle del Tesino in Tirolo.*





Femme de la Vallée de Tesino.



FIG. 5. H. Le Comte, *Contadina della valle del Tesino*, 1817.

FIG. 6. P.P. Kirchebner, *Coppia in costume della valle del Tesino*.

FIG. 7. *Una contadina della valle del Tesino in Tirolo.*





FIG. 8. J. Weger, *Tirol italiano - Circolo di Trento.*



FIG. 9. J. Weger, *Tirol italiano - Circolo di Roveredo.*

FIG. 10. *Giovanna Rizza Michelotto, agosto 1855 - Collezione Ognibeni.*



FIG. 11. *Costume di Pieve Tesino, 3 settembre 1855 - Collezione Ognibeni.*





FIG. 12. *Maria Broccatto Buffa* - Collezione Ognibeni.



FIG. 13. *Caricatura di donna tesina*, 1869.



FIG. 14. G.C. Prati. *La cresimanda*, c. 1885.



FIG. 15. Cartolina postale, *Costume della valle di Tesino*.



FIG. 16. Cartolina postale, *Val di Fassa*.



FIG. 17. Cartolina postale, *Costume antico di Primiero*.

FIG. 18. Grand Hotel di Roncegno,
Costume di Castello Tesino.

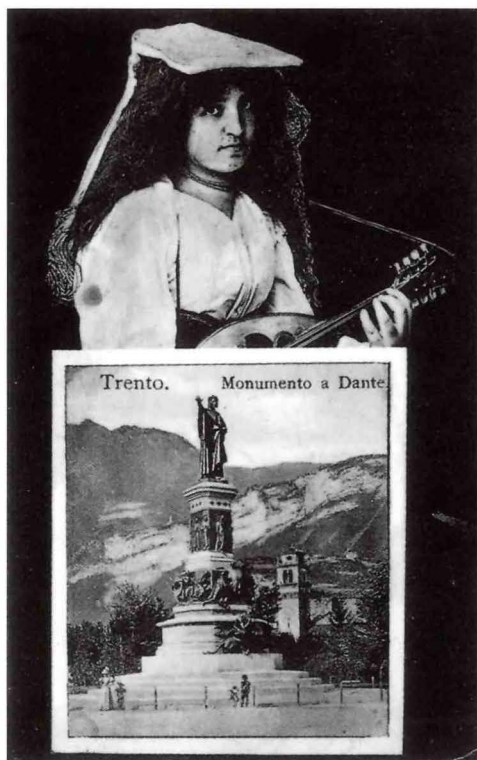


FIG. 19. Cartolina postale, *Monumento a Dante.*



FIG. 20. P. Scheuermeier, *Costumi di Penà in valle di Fassa*, 1921.



FIG. 21. P. Scheuermeier, *Costumi mòcheni*, 1921.



FIG. 22. O. Tomasi, *Costume maschile per il Basso Sarca*, 1928 (acquerellato da L. Pizzini).



FIG. 23. O. Tomasi, *Costume femminile per il Basso Sarca*, 1928 (acquerellato da L. Pizzini).



FIG. 24. O. Tomasi, *Costume maschile per la valle dell'Adige*, 1928 (acquerellato da L. Pizzini).



FIG. 25. O. Tomasi, *Costume femminile per la valle dell'Adige*, 1928 (acquerellato da L. Pizzini).



FIG. 26. *I costumi trentini* ideati da Oddone Tomasi.



FIG. 27. F. Sottsass, *Costume femminile per la valle di Fiemme*.

FIG. 28. F. Calderini, *Donna di Castel Tesino in abito festivo*, 1934.



FIG. 29. «*Mostra di arte popolare nel Buonconsiglio. Saletta della tessitura a mano dell'Opera Nazionale Italia Redenta*», 1934. La donna a sinistra indossa un costume del Tomasi.



FIG. 30. F. Depero, *Fatica, grazia e pace agresti*, 1953-56.

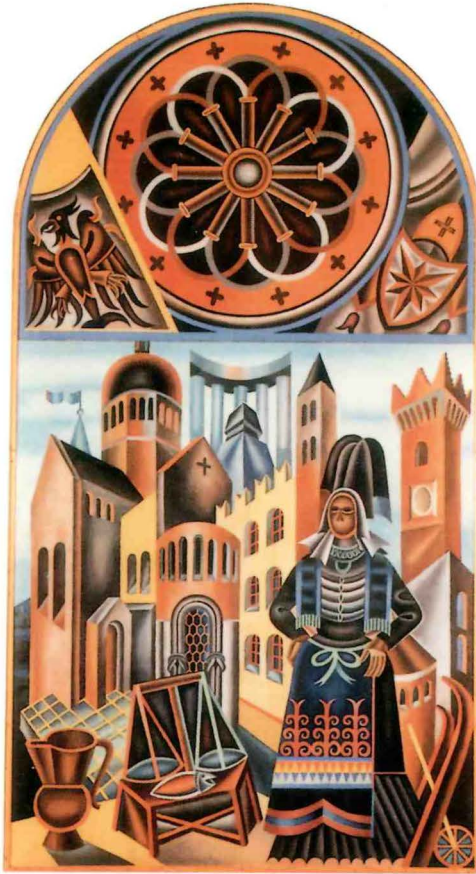


FIG. 31. F. Depero, *Prospettive storiche e simboli folcloristici*, 1953-56.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Tavole

- TAV. 1. «*Talbewohner von Folgaria (Schloss Beseno)*» - 'Valligiani di Folgaria. Castel Beseno'.
- TAV. 2. «*Lavarone. L[and] gericht Levico den Caldonazzo*» - 'Lavarone. Distretto di Levico e Caldonazzo'.
- TAV. 3. «*Thal Piné. Landgericht Civezzano*» - 'Val di Piné. Distretto di Civezzano'.
- TAV. 4. «*Thal Palù. Landgericht Pergine*» - 'Valle di Palù. Distretto di Pergine'.
- TAV. 5. «*Tesino La[and]. Gericht Strigno. Dorf Pieve*» - 'Tesino. Distretto di Strigno. Paese di Pieve'.
- TAV. 6. «*Pieve di Primiero*» - 'Pieve di Primiero'.
- TAV. 7. «*Thal Fleims. Cavalese*» - 'Val di Fiemme. Cavalese'.
- TAV. 8. «*Moena in Fleims*» - 'Moena in Fiemme' (*sic*).
- TAV. 9. «*Vigo di Fassa*» - 'Vigo di Fassa'.
- TAV. 10. «*Schloss Penede*» - 'Castel Pénede'.
- TAV. 11. «*Pieve di Ledro. Judicarien. L[and] Gericht Pieve di Ledro*» - 'Pieve di Ledro. Giudicarie. Distretto di Pieve di Ledro'.
- TAV. 12. «*Judicarien. Gericht Condino. Schloss und Dorf Lodrone. Idro See und Festung Rocca d'Anfo*» - 'Giudicarie. Distretto di Condino. Paese e Castello di Lodrone. Lago d'Idro e Rocca d'Anfo'.
- TAV. 13. «*Judicarien. Dorf und Schloss Stenico*» - 'Giudicarie. Paese e Castello di Sténico'.
- TAV. 14. «*Judicarien. L[and] Gericht Tione. Tione*» - 'Giudicarie. Distretto di Tione. Tione'.
- TAV. 15. «*Schloss Cles*» - 'Castel Cles'.
- TAV. 16. «*Sulzberg L[and]. Gericht Malé. Dorf Caldés*» - 'Val di Sole. Distretto di Malé. Paese di Caldés'.

Disegni

- DIS. 1. C. von Lutterotti, *Vigo di Fassa, 1832*, Paesaggio a matita - Val di Fassa.
- DIS. 2. C. von Lutterotti, *Moena, 1827*, Paesaggio a matita - Val di Fassa.

- DIS. 3. C. von Lutterotti, *San Romedio*, Paesaggio a matita - Fondo.
- DIS. 4. C. von Lutterotti, *La Rocchetta con il castello medioevale e la Torre di Visione*, Paesaggio a matita - Val di Non.
- DIS. 5. C. von Lutterotti, *Costumi di «Palù - Pergine»*, Schizzo preparatorio.
- DIS. 6. C. von Lutterotti, *Kràizera*, Schizzo.
- DIS. 7. C. von Lutterotti, *Costumi della Val di Sole*, Disegno acquerellato con note sui colori.
- DIS. 8. C. von Lutterotti, *Studi per costumi*, Disegno acquerellato con note sui colori.
- DIS. 9. C. von Lutterotti, *Costumi del Tesino*, Disegno acquerellato con note.
- DIS. 10. C. von Lutterotti, *Costumi del Tesino*, Disegno acquerellato.
- DIS. 11. C. von Lutterotti, *Costume maschile della Val di Ledro*, Disegno acquerellato.
- DIS. 12. C. von Lutterotti, *Costume femminile della Val di Ledro*, Disegno acquerellato con note.
- DIS. 13. C. von Lutterotti, *Costumi della Val di Ledro*, Disegno acquerellato.
- DIS. 14. C. von Lutterotti, *Costumi di Folgaria*, Schizzi acquerellati con note.
- DIS. 15. C. von Lutterotti, *Costumi della Val di Non*, Disegno acquerellato.
- DIS. 16. C. von Lutterotti, *Costume maschile della Vallarsa - Rovereto, 24 dicembre 1827*, Disegno acquerellato.
- DIS. 17. C. von Lutterotti, *Costume maschile di Fierozzo - Pergine*, Disegno acquerellato.
- DIS. 18. C. von Lutterotti, *Costume maschile di Viarago - Pergine*, Disegno acquerellato.
- DIS. 19. C. von Lutterotti, *Costumi di Moena - Val di Fassa*, Disegno acquerellato.
- DIS. 20. C. von Lutterotti, *Costume indossato dalla 'madre del dr. Cigolla'*, Disegno acquerellato.
- DIS. 21. C. von Lutterotti, *Costumi delle Giudicarie*, Schizzo acquerellato con note.
- DIS. 22. C. von Lutterotti, *Costumi di Stenico - Giudicarie*, Disegno acquerellato.
- DIS. 23. C. von Lutterotti, *Costumi di «Vigo di Fassa»*, Schizzo preparatorio.
- DIS. 24. C. von Lutterotti, *Un contadino di Sagron in Tirolo*, Copia acquerellata della stampa di Kapeller.
- DIS. 25. C. von Lutterotti, *Costumi di «Tione - Giudicarie»*, Schizzo preparatorio.
- DIS. 26. L. Negrelli, *Un montagnaro di Sagron incontra sulla montagna di Cereda sua comadre che va a vendere uccelli*, 1829.

Figure

- FIG. 1. J.A. Kapeller, *Un contadino di Sagron in Tirolo*.
- FIG. 2. J.A. Kapeller, *Una contadina di Sagron in Tirolo*.
- FIG. 3. J.A. Kapeller, *Un contadino della valle del Tesino in Tirolo*.

- FIG. 4. J.A. Kapeller, *Una contadina della valle del Tesino in Tirolo*.
- FIG. 5. H. Le Comte, *Contadina della valle del Tesino*, 1817.
- FIG. 6. P.P. Kirchebner, *Coppia in costume della valle del Tesino*.
- FIG. 7. *Una contadina della valle del Tesino in Tirolo*.
- FIG. 8. J. Weger, *Tirolo italiano - Circolo di Trento*.
- FIG. 9. J. Weger, *Tirolo italiano - Circolo di Roveredo*.
- FIG. 10. Giovanna Rizza Michelotto, agosto 1855 - Collezione Ognibeni.
- FIG. 11. *Costume di Pieve Tesino. 3 settembre 1855* - Collezione Ognibeni.
- FIG. 12. Maria Broccatto Buffa, agosto 1855 - Collezione Ognibeni.
- FIG. 13. *Caricatura di donna tesina*, 1869.
- FIG. 14. G.C. Prati. *La cresimanda*, c. 1885.
- FIG. 15. Cartolina postale, *Costume della valle di Tesino*.
- FIG. 16. Cartolina postale, *Val di Fassa*.
- FIG. 17. Cartolina postale, *Costume antico di Primiero*.
- FIG. 18. Grand Hotel di Roncesgno, *Costume di Castello Tesino*.
- FIG. 19. Cartolina postale, *Monumento a Dante*.
- FIG. 20. P. Scheuermeier, *Costumi di Penia in valle di Fassa*, 1921.
- FIG. 21. P. Scheuermeier, *Costumi mòcheni*, 1921.
- FIG. 22. O. Tomasi, *Costume maschile per il Basso Sarca*, 1928 (acquerellato da L. Pizzini).
- FIG. 23. O. Tomasi, *Costume femminile per il Basso Sarca*, 1928 (acquerellato da L. Pizzini).
- FIG. 24. O. Tomasi, *Costume maschile per la valle dell'Adige*, 1928 (acquerellato da L. Pizzini).
- FIG. 25. O. Tomasi, *Costume femminile per la valle dell'Adige*, 1928 (acquerellato da L. Pizzini).
- FIG. 26. *I costumi trentini ideati da Oddone Tomasi*.
- FIG. 27. F. Sottsass, *Costume femminile per la valle di Fiemme*.
- FIG. 28. F. Calderini, *Donna di Castel Tesino in abito festivo*, 1934.
- FIG. 29. «*Mostra di arte popolare nel Buonconsiglio. Saletta della tessitura a mano dell'Opera Nazionale Italia Redenta*», 1934. La donna a sinistra indossa un costume del Tomasi.
- FIG. 30. F. Depero, *Fatica, grazia e pace agresti*, 1953-56.
- FIG. 31. F. Depero, *Prospettive storiche e simboli folcloristici*, 1953-56.

Finito di stampare
nel mese di settembre 2010
da Tipografia Editrice Temi s.a.s.
di Bacchi Riccardo & C. – Trento

